cahiers du
CINEMA

Jean-Louis Comolli : Le passé filmé

Pierre Baudry : Economiques sur les media
(Remarques sur la télévision, la radio et le cinéma 2)

Entretien avec Benoît Jacquot
(Les enfants du placard)

Entretien avec Jean-Claude Biette
(Le théâtre des matières)



N° 277 *12 F*

cahiers du
CINEMA


Howard Vernon et Sonia Saviange dans **Le théâtre des matières** de Jean-Claude Biette.

N° 277 JUIN 1977

REDACTION : Pascal BONITZER, Jean-Louis COMOLLI, Serge DANEY, Danièle DUBROUX, Thérèse GIRAUD, Pascal KANE, Serge LE PERON, Jean NARBONI, Jean-Pierre OUDART, Louis SKORECKI, Serge TOUBIANA. SECRETARIAT DE REDACTION ET ADMINISTRATION : Serge DANEY et Serge TOUBIANA. Les manuscrits ne sont pas rendus.

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle de Cinéma. 9, passage de la Boule-Blanche (50, rue du Faubourg-Saint-Antoine), 75012 Paris. Administration-abonnement : 343-98-75. Rédaction : 343-92-20.



BULLETIN D'ABONNEMENT

A nous retourner
9, passage de la
Boule-Blanche
Paris 75012

NOUVEAU TARIF D'ABONNEMENT POUR LA FRANCE ET POUR L'ETRANGER

NOM .... Prénom ....

ADRESSE .... Code Postal ......

POUR 10 NUMEROS :

FRANCE : 98 F ETRANGER : 105 F
Etudiants, Ciné-Club, Libraires : FRANCE : 88 F, ETRANGER : 92 F

POUR 20 NUMEROS :
FRANCE 170 F ETRANGER : 182 F
Etudiants, Ciné-Club, Libraires : FRANCE : 170 F, ETRANGER : 168 F.

Je suis abonné et cet abonnement prendra la suite de celui en cours (joindre la dernière bande) ....
Je ne suis pas abonné et cet abonnement débutera avec le n° .....
Je m'abonne pour 10 numéros ..... 20 numéros .....

Mandat-lettre joint ☐
Mandat postal joint ☐
Chèque bancaire joint ☐
Versement ce jour au C.C.P. 7890-76 ☐

cahiers du
CINEMA

Anciens numéros (10 F)

Les numéros suivants sont disponibles :
140 - 159 - 187 - 188 - 192 - 193 - 195 - 196 - 199 - 202 - 203 - 204 - 205 - 206 - 208 - 209 - 210 - 211 - 212 - 213 - 214 - 215 - 216 - 217 - 218 - 219 - 222 - 224 - 225 - 228 - 229 - 230 - 231 - 232 - 233 - 240 - 241 - 244 - 247 - 248 - 249 - 250 - 253 - 256 - 257 - 264 - 270 - 271 - 272 - 273 - 274 - 275 - 276 (12 F)

Numéros spéciaux (15 F

207 (Dreyer) - 220-221 (Russie années vingt) 226-227 (Eisenstein) - 234-235. 236-237. 238-239. 242-243. 245-246. 251-252. 254-255. 258-259. 260-261. 262-263 (20 F). 266-267 (18 F). 268-269 (18 F).

Port : pour la France, 0,50 F par numéro ; pour l'étranger, 1,20 F. Les commandes sont servies dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 9, passage de la Boule-Blanche, 75012 PARIS (tél. 343-98-75).**
C.C.P. 7890-76 PARIS.

Les anciens numéros sont également en vente dans certaines librairies.

Changement d'adresse

Envoyer votre nouvelle adresse avec la dernière bande et 2 F en timbre-poste.

Commandes groupées

Les remises suivantes sont applicables aux commandes groupées :
25 % pour plus de 20 numéros ;
30 % pour plus de 30 numéros.
(Ces remises ne s'appliquent pas aux frais de port.)

Vente en dépôt

Pour les librairies, les ciné-clubs, pour toute personne ou groupe désirant diffuser les **CAHIERS DU CINEMA**, nous offrons une remise de 30 %.



Ceux de chez nous de Sacha Guitry (1916) : Auguste Renoir

Le passé filmé

par
Jean-Louis Comolli

« Ce fut un spectacle comme ceux des rêves que ce défilé étrange.
Aujourd'hui encore il me semble en en parlant, revoir cette file de fantômes allant avec une mise en scène d'un autre âge, dire les paroles de liberté et de paix qui se réaliseront dans l'avenir ».

Louise Michel, *La Commune*

I.

Il y a quelques semaines, j'en ai oublié la circonstance, on pouvait revoir ou découvrir, à la télévision, l'extraordinaire film de Sacha Guitry, *Ceux de chez nous*. Il s'agit de douze brefs portraits (muets, sauf le commentaire tardif de l'auteur) de quelques-uns des artistes qui, au début de la guerre de 14, fréquentaient la maison Guitry : Antoine, A. France, E. Rostand, O. Mirbeau, Sarah Bernhardt, Lucien Guitry, Henri-Robert, Saint-Saëns, Degas, Renoir, Monet, Rodin. Tous filmés par la caméra (je ne sais pas si l'on disait déjà « d'amateur ») du jeune Guitry, et tous « en situation », occupés à leur travail du jour, ou priés de mimer quelque chose de leur art pour l'objectif. Sauf Degas, qui refuse de se laisser filmer (on l'entrevoit, de dos, fuyant la caméra).

L'extraordinaire de ce film est tout simple : on y voit des « personnages » (célèbres de surcroît) qui ne font pas la même chose de la caméra qui les filme. Certains, justement, n'en font rien ; ils ne savent pas ce que c'est que le cinéma, ou très peu ; sans doute n'ont-ils jamais été filmés, ne le seront-ils plus, et cette fois-là l'ont-ils été sans bien comprendre ce qui se passait (Monet, Renoir) ou même sans le *voir* (Rodin). D'autres en savent un bon bout (Sarah Bernhardt, Lucien Guitry) et instantanément se disposent, se profilent, se mettent en scène eux-mêmes ; ou se plient docilement à la mise en scène imaginée par Guitry : l'avocat Henri-Robert joue pour la caméra une envolée de plaidoirie, Saint-Saëns mime la direction d'un orchestre absent. Enfin, il y a Degas qui, sachant ou pas, n'en veut pour rien au monde.

Il faut tout de suite noter quelque chose de très banal : ce sont évidemment ceux dont l'art ou le métier tient à la représentation qui « jouent », à la fois leur rôle et la mini-fiction [1] que Guitry leur suggère : acteurs bien sûr, metteurs en scène (Antoine dirigeant une répétition ; Sacha G. lui-même, se filmant auprès de ses personnages) ; l'avocat, et même le musicien pris ici comme chef d'orchestre. Ceux-là, je disais qu'ils avaient bien l'air d'en savoir long sur le cinéma ; mais, même s'il ne leur était jamais arrivé de se trouver devant une caméra (pas Sarah Bernhardt en tout cas), il est clair qu'ils sont en pays de connaissance, qu'ils peuvent se servir de leur expérience de telle ou telle autre scène (le prétoire, le théâtre, la fosse d'orchestre), que leur pratique ou leur maîtrise en matière de représentation leur permet d'intégrer ce nouveau moyen d'en faire à leurs systèmes déjà rôdés. Le cinéma, on le sait, n'arrive pas en terre vierge. Il est un moment tardif dans la longue histoire des représentations. Ses commencements sont pris (tout ensemble préparés, déterminés, parasités et concurrencés) dans les autres cadres représentatifs déjà en place. Rien d'étonnant donc à cette familiarité des acteurs et de la caméra : il s'agit toujours de mise en scène.

1. Je rappelle ici une ancienne position (« Le détour par le direct », *Cahiers* 209 et 211) qui est de sérieusement douter de la division toujours en usage un peu partout, entre cinéma « de fiction » et cinéma « direct », « documentaire » ou de « reportage ». Pour moi, il n'y a que des *effets cinématographiques* d'un genre ou de l'autre, de « réel » ou de « fictif », de « direct » ou de « fiction », effets qui peuvent parfaitement jouer ensemble, se parasiter ou se renverser l'un en l'autre dans le *même film*, se donnât-il pour une œuvre de pure imagination ou pour un strict travail d'observation. S'il faut qu'il persiste une différence de nature ou de sens entre l'un et l'autre type d'effets, cette définition ne peut être que transcendante au film et hors (au-dessus) de l'opération cinématographique, telle une loi de genre, ou pire, un simple argument d'autorité : ce que le film nous montre est « réel » ou ne l'est pas ; cela peut se voir « ailleurs » que dans une salle de cinéma, ou non ; à la limite, la publicité, ou le générique, ou le codage de genre nous demandent ou pas de supposer l'existence réelle d'un référent que le film nous ferait voir sans avoir à nous en démontrer l'effective réalité. Le spectateur d'un reportage est donc requis de *croire*, sans preuves cinématographiques, que ce qu'on lui montre est bien l'image d'une réalité effective et non fictive (mais le reportage pourrait être de pure reconstitution, « truqué » de fond en comble, que ce serait pareil : cf. *Mondo*

Une chose nous surprend pourtant, à voir aujourd'hui ces épisodes indéniablement magistraux : ce qu'ils ont de vieilli. Ou plutôt, qu'ils nous font voir du *daté :* du passé, certes, mais tout à fait repérable, classable ; et qui pour cela ne nous touche guère. Sans l'avoir connu, nous le reconnaissons bien : telles façons de jouer la comédie, de déclamer des vers, de tordre le masque ou d'appuyer le regard, nous les identifions sans peine, et grâce au cinéma lui-même, comme éléments de style, caractères d'une époque de la représentation. Ce que nous voyons, ce n'est pas « du passé » (avec sa part énigmatique, réfractaire), c'est un certain passé du théâtre, ou de l'art oratoire, etc. : la mise en scène a vieilli. D'ailleurs moins celle du film, réduite au minimum et que Guitry, indépendamment de la pauvreté et de la rigidité techniques, a voulue la plus effacée possible, que celle des acteurs eux-mêmes, qu'ils portent avec eux, qui leur colle à la peau. Il y a certes des metteurs en scène ; ils ne sont pas toujours derrière la caméra, et la plupart du temps il n'est même pas besoin de caméra pour que, dans les rapports sociaux, nous adoptions ou subissions les mises en scène des divers appareils (famille, école, entreprise, etc.) que nous traversons, ni pour que chaque sujet dispose de sa propre mise en scène et, le sachant ou pas, règle sa place dans le jeu de ses relations [2].

Côté écrivains (France, Rostand, Mirbeau), il n'en va pas tout à fait de même, on est plutôt dans la parade d'humilité et dans la dénégation souriante de maîtrise. Anatole France, filmé bien sûr en train d'écrire, fait un pâté ; Rostand, à sa table de travail, croque négligemment une cathédrale qu'il transforme en sonnet. Ces écrivains d'hier, s'ils sont quand même troublés par l'intrusion d'une caméra chez eux, n'en laissent rien paraître ; mieux, ils feignent de s'en moquer, ils font comme si elle n'était pas là, entre eux et nous, et qu'ainsi rien ne puisse empêcher leur simplicité familière de nous séduire. Mais ils sont loin de s'en moquer, puisqu'ils pensent, au-delà de cette caméra qu'ils veulent transparente, leurs spectateurs, ceux du moins qu'ils fantasment.

Je dirai qu'il s'agit encore de mise en scène, d'une mise en scène qu'ils agencent avec la complicité de Guitry, mais mise en scène cette fois qui ne veut pas dire son nom, qui joue des charmes de la discrétion et se réfugie, ou se cache, en quelques accessoires et éléments de décor chargés du rituel : encre et plume, table et feuille blanche. Tout cela ne nous mène pas si loin... d'aujourd'hui. Comme nos acteurs, ces écrivains sont bien dans leur rôle ; mais c'est un rôle moins risqué, moins exposé aux variations de mode, de style ou de goût que ce qui met en jeu le geste et le corps. Ce passé-là nous semble bien proche, et même ne nous semble pas tant passé: N'étaient les Noms d'auteurs qui tiennent lieu de référentiel historique, n'était aussi le silence que leurs bouches articulent (mais que, loin d'en jouir un peu perversement : un écrivain muet, l'on ancre tout de suite au solide référent « cinéma muet »), ces petits portraits pourraient être d'aujourd'hui. Ni trace sauvée d'un passé perdu, ni marque d'un code daté, ils sont un présent de tradition. Ils prennent place dans la convention d'un genre, le portrait de l'écrivain, que du XIXe siècle à aujourd'hui l'histoire a peu ébranlé, et dont la diversité des techniques de représentation (gravure, peinture, photographie, cinéma, télévision) n'a guère affecté l'imagerie.

Cane et suivants). C'est dire à la fois que cette requête de croyance est exactement celle qui régit (et permet) la fiction : « nous vous demandons de croire que... » ; et qu'elle ne diffère de celle-ci que par un sens commun imposé socialement au spectacle, un consensus installé entre les spectateurs : qui nous dit, par exemple, que le monsieur que nous voyons aux actualités télévisées sortir d'une voiture noire n'est pas la doublure de Barre ? Qui nous dit (sûrement pas Buñuel) que *Las Hurdes* n'est pas une « mise en scène » ? Nous reviendrons sur cela dans le prochain article.

2. Cf. plus loin, III. Le cinéma le plus «direct » n'aura affaire qu'à la non-immédiateté des êtres et des choses, pris dans les réseaux du visible, dans les réglages du regard.

3. Remarquons au passage que, quand Guitry les filme, ils sont à la fin de leur vie : ils savent qu'il ne leur reste que peu à voir (Degas le sait d'autant mieux qu'il est alors presque aveugle).

4. Degas qui, de façon très significative, disait : *« Jusqu'à présent, le nu avait toujours été représenté dans des poses qui supposent un public. Mais mes femmes sont des gens simples, honnêtes, qui ne s'occupent de rien d'autre que de leur occupation physique. »*

5. Quasi-seule exception au désir généralisé de se faire prendre son portrait, les images de ces « coupables » qui, au sortir du fourgon cellulaire ou du tribunal, s'efforcent de masquer leur visage de leurs mains enchaînées. Pour eux, alors, l'image est une *mauvaise* image. Les mêmes, suppose-t-on, ne résisteraient plus s'ils étaient tout à coup proclamés « innocents ». Ce qui

« La leçon d'anatomie du D' Sebastiaen Egbertsz », de Thomas de Keyser (1619). Le thème, classique dans la peinture occidentale, du *portrait à la mort* (crâne ou squelette) est ici, comme souvent, de façon contradictoire, à la fois intérêt humaniste pour la science et vanité chrétienne de la vie humaine : la représentation des vivants s'enlève sur fond de mort, dit la déception des apparences passagères de la vie. Les deux personnages assis au premier plan nous regardent, c'est-à-dire fixent à la fois le *hors-champ référentiel* (d'éventuels spectateurs de la leçon), le *hors-champ contractuel* (le peintre au travail) et le *hors-champ réel*, notre regard de spectateurs du tableau. Ce double regard nous *place* dans une position centralement symétrique à celle du squelette, nous affecte la place du mort. Regardez la mort, regardez-vous, morts. Il faudrait aussi noter le fond de nuit noire sur lequel flottent, liserés de blanc par la fraise ou le revers des manches, visages et mains, détachés des corps. Le seul « corps » visible est celui du squelette, et ce n'est pas pour rien qu'il semble en mouvement, marchant avec une sorte de grâce vers la nuit du fond, nous montrant le chemin.

« Les sœurs Cholmondeley » (Ecole anglaise, 1600-1610) : le sujet même de la peinture figurative, la représentation, avec dans la répétition tout le jeu des innombrables décalages qui à la fois la détruit (rien, de l'une à l'autre figure, n'est identique) et l'affirme comme *effet* violent. Affolement et confusion du regard dédoublé. L'image est *dans* l'image, le double n'est pas le même, la répétition est une fiction : ça nous fait croire que ça se répète justement parce que ça ne se répète pas. C'est dans la représentation la plus « analogique » (elle ne l'est jamais tout à fait), la plus « fidèle », la plus « réaliste », que les *effets de représentation* se donnent le mieux à lire ; il faut être dupé par l'image pour pouvoir la voir comme telle



est produit alors par cette combinaison du *regard de l'opinion* et du barrage du sujet, est l'image même de « la culpabilité ». Le « coupable » est immédiatement identifiable : il est celui qui *cache son image*. Il est *coupable* au moins de cela.

Le numéro des *Dossiers de l'écran* sur « la pollution » fournissait récemment un très bel exemple de la pression sociale et, de l'*aspiration* quant à la saisie d'images. A grands frais j'imagine, les organisateurs de l'émission avaient branché un « duplex » avec la mairie de Seveso (il y a aussi un marché commun des images) pour établir cette sorte de dialogue *ondin, in absentia*, qui est devenu l'essence même de la communication. Or, au grand dam des meneurs de jeu, les habitants de Seveso, qui en masse, avaient envahi leur mairie, refusèrent fermement le rôle tout à la fois de témoins du drame et de preuves vivantes qu'on voulait, de Paris, leur faire tenir.
Ils ne voulaient pas d'images ! On avait beau leur répéter qu'ils avaient la chance d'être en direct » sur les écrans français et qu'il fallait « en profiter » pour dire leur point de vue, rien à faire : ils en avaient assez d'être filmés, exhibés à travers le monde et finalement réduits à de l'image ; et ils le disaient. Désolation, réprobation, indignation dans le camp des téléastes. Et en effet la « liaison » fut interrompue avant que les gens de Seveso ne coupent eux-mêmes les cables. La radicalité réelle de ce refus d'images, scandaleux pour la logique télévisuelle (puisque vous avez un problème, laissez-nous le cadrer) votre problème n'existe que si nous le cadrons), fut pourtant atténuée par la necessité dans laquelle quelques-unes de ces victimes sans pitié se

L'image sociale de l'écrivain a peu varié ; et ce que cette image implique comme rapport au regard des autres, comme relation spectatorielle, s'est depuis longtemps figé autour de quelques couples complices : intimité/viol, solitude/univers intérieur, réserve/séduction. Pour ces écrivains, la caméra posée par Guitry devant eux est directement un regard, elle est l'œil de l'admirateur déjà gagné à la cause de l'écrivain par le fait même qu'il est en sa présence : quelle chance vous avez de me voir... On est à l'opposé du travail exigé des acteurs pour qu'ils soient reconnus. L'écrivain filmé n'a pas à produire la preuve visible de ce qu'il est (les accessoires s'en chargent) : il est celui qui permet qu'on le voie.

Restent les peintres, et le sculpteur. Je ne les groupe pas pour établir une quelconque rubrique « arts plastiques » (?). Ce sont eux qui se groupent, ou plutôt qui se mettent à part, se séparent radicalement des autres par la différence de leur rapport à la caméra. On doit bien sûr supposer que leur forte pratique du visible et de sa représentation est pour beaucoup dans l'étrangeté de ce rapport à ce qui les filme. Mais curieusement, cette pratique ne leur assure aucune espèce de maîtrise [3]. Je disais plus haut qu'ils ne faisaient rien de cette caméra qui les prend — qui prend leur image. Il faut dire plus : ils ne veulent rien en faire, ils n'ont ni envie, ni désir, ni tentation d'en rien faire. Ils se fichent de leur image.

Renoir et Rodin sont au travail : il est manifeste que ce travail, au contraire de celui des écrivains filmés, n'est pas *pour la caméra*. Rodin, nous dit Guitry, est même à ce point absorbé par sa sculpture qu'il ne voit pas qu'il y a, là, une caméra (elle n'est pourtant ni cachée ni « invisible ») ; il ne remarque pas qu'on est en train de le filmer. Mais comme il se passe exactement la même chose avec Renoir, on est en droit de se demander s'il faut mettre cette incroyable inattention, cette étourderie, au seul compte de la passion du travail. D'autant que Monet, lui, n'est pas en train de « travailler » : il se promène dans son jardin ; et comment ne s'apercevrait-il pas de la présence d'une caméra, puisque Guitry, tâtant encore de la mise en scène, le prie de faire quelques pas de plus dans le soleil. Monet s'éxécute sagement, et même s'en amuse (il doit trouver le jeune Guitry un peu bizarre ce jour-là). Et la caméra ? Elle ne compte pas. Ni intruse, ni complice, elle est visiblement tenue pour rien. Il ne s'agit pas de mépris : d'indifférence plutôt, ou même d'insouciance. Cela ne les concerne pas.

Ce n'est pas qu'ils « oublient » la caméra (on ne l'oublie jamais) : ils l'excluent. Elle ne leur sert à rien, ils n'en ont rien à faire, ils n'ont rien à faire *pour elle*, ils sont hors de son regard au moment même où elle les filme. Voilà des gens dont le cinéma nous montre qu'ils lui échappent, qu'ils n'ont aucun besoin de lui, qu'ils ne se doutent même pas de son importance. Faut-il ajouter que ce sont leurs images qui, de toutes, ont la plus grande force ? Et cette force, dont nous attribuerions volontiers l'effet à la *présence* de ces gens, à leur poids de réalité, ne vient-elle pas essentiellement de la récusation qu'ils font du cinéma au moment même où ils sont filmés ? Leur « naturel » (comme on dit ; et ici par opposition au jeu plein d'art et d'artifices des autres) ne vient-il

pas, non de ce qu'ils « sont » (de cela, nous ne savons rien), mais de ce qu'ils nous font sentir violemment que la place de la caméra n'a rien de « naturel », pas plus que notre place de spectateurs ? Ce qui consiste d'eux, ce n'est pas une positivité ou un plus (ils seraient « plus vrais », plus simples, plus géniaux ou plus photogéniques que les autres artistes du film), c'est une négativité, un manque par rapport à nous, spectateurs : ils ne sont pas ce que nous sommes quand nous les voyons, intégrés à la sphère du cinéma.

La chose est plus nette encore avec Degas : il fait tout pour qu'il n'y ait *pas d'images*. On le voit pourtant. Non, ce qu'on voit ce sont les images d'une résistance à toute prise d'images. En ces temps héroïques du cinéma, il a dû y en avoir beaucoup d'autres cas ; l'étonnant est que celui-ci soit *filmé*. La caméra est visiblement insupportable à Degas [4], et il le manifeste en s'agitant dans le cadre malgré les prières de Guitry, en tournant la tête puis le dos à l'objectif, en fuyant dans la profondeur, en quittant le champ. Pour nous, aujourd'hui, cela relève de l'accident, un accident scandaleux au regard de la norme qui veut que plus personne n'ose refuser « son image ». L'hégémonie de la prise d'images est telle, et si bien intériorisée, que ceux-mêmes que cela gêne se laissent faire, se laissent prendre, ne se sauvent pas comme Degas et restent, embarrassés, dans le cadre [5]. On a même vu, triomphe du cinéma, des interviewés expliquer qu'ils ne voulaient pas être filmés, en restant sagement devant les caméras, *dans le cadre*. Le plan Degas, ce serait aujourd'hui ce qu'on nomme assez significativement « une prise ratée ». Le scénario n'a pas été suivi, la mini-fiction a trouvé plus fort qu'elle. La caméra ne peut filmer que l'impossibilité de filmer. Et justement, c'est cet accroc « impossible » du réglage cinématographique qui est filmé. Dans cette scène, l'accident scandaleux, c'est le cinéma.

Aucun donc de ces quatre « personnages malgré eux » n'est apprivoisé par la caméra, ne cherche à l'apprivoiser. Voilà qui nous confronte à la forme la plus radicale de passé filmé : un passé contemporain du cinéma et qui lui est encore réfractaire. Ce passé nous apparaît d'autant plus lointain, hors de notre prise, qu'il met le cinéma qui le filme à distance.

C'est dire à quel point l'utilisation par les historiens [6] de ce type de documents filmés, considérés comme une nouvelle sorte d'archive, est problématique. Ou bien la caméra, comme dans les portraits de peintres de *Ceux de chez nous*, est exclue de la réalité qu'elle filme (pourtant), et le film ne peut nous dire alors, mais avec la plus grande violence, que *l'effet cinématographique* de cette exclusion ; ou bien, comme dans les portraits d'acteurs et d'écrivains, elle fait partie déjà de ce qu'elle filme, l'agence, le forme ou le transforme, et le film devient l'archive de sa propre histoire, de la place et de l'utilisation sociales du cinéma. Dans le premier cas, le document est paradoxal ; dans le second, il est tautologique. Dans l'un et l'autre, c'est bien le cinéma qui se donne à voir, en tant que limite ou en tant que norme.

laissèrent enfermer : d'expliquer dans l'image qu'il ne fallait plus d'images. Au moins ces images-là furent-elles prises et l'on vit cela même qui casse ou conteste l'émission valoriser en retour la télévision comme cadre où cet excès se produit.

6. Cf. le livre de Marc Ferro (« Cinéma et Histoire ») ainsi que l'article de Pierre Sorlin (« Un chantier à ouvrir : le cinéma d'histoire » dans *La revue du cinéma-Image et son* nº 312), qui soulignent à la fois l'intérêt pour les historiens des « archives filmiques » et quelques-unes des difficultés que leur utilisation peut présenter. Je reviendrai là-dessus, et plus généralement sur le couple « Cinema et Histoire » dont Narboni, au début de son texte sur *Fortini/Cani* (*Cahiers* 275), remarquait la vogue actuelle, assurément symptomatique — mais de quoi ? Je ne suis pas sûr que ce soit seulement d'un calcul d'héritage, d'un souci d'origine, de causes et de finalité tous comptes faits essentiellement rassurant et justificateur ; pas seulement, non plus, d'un consensus louche sur « la mémoire populaire » ou de la vieille habitude de cuisiner l'Histoire sur les fourneaux de l'utilitarisme pour relever le goût fade des compromis politiques d'aujourd'hui. La quantité effectivement impressionnante des interventions de tous ordres sur le thème Cinéma/Histoire indique certes qu'il peut être un *objet commode* servant à masquer ou déplacer les problèmes ; elle indique en même temps que l'Histoire est devenue, plus encore que par le passé, un enjeu théorique et politique qu'elle est plus que jamais le théâtre, comme on dit fort à propos, de luttes qui engagent des pratiques et des objectifs bien opposés. Ce



Le jeu du pot cassé
(L. Lumière. 1895)

n'est pas parce que Cassenti ou Bertolucci poudrent et maquillent les cadavres de l'Histoire pour les faire servir au Programme commun ou au *Compromesso storico* que toute fiction historique est condamnée au même culte funéraire intéressé, finalement, au même *effacement* de l'Histoire. Si, en effet, il s'agit de travailler « à partir de l'océan d'oubli où surnagent quelques lambeaux de mémoire » (Narboni), cet oubli n'est pas seulement masse de non-dit, manque ou perte de x choses dont il ne reste que « peu de traces », il est aussi, très directement, l'effet, le résultat d'une accumulation du dit, d'une stratification des discours historiques ; il est enfouissement, l'une par la suivante, des réécritures successives et concurrentes de l'Histoire. Essentiellement, l'Histoire est la somme et la lutte des discours sur l'Histoire, des « histoires ». Parmi ces discours, donc, les films. Je laisse ici de côté beaucoup de points abordés par Narboni : j'y reviendrai ; j'aurai aussi à développer quelques remarques à propos des très intéressants débats des III[e] Rencontres de Valence (qui s'intitulent, bien sûr, « Cinéma et Histoire », mais qui ont le mérite d'avoir été les premières du genre et d'utiliser cette « avance » pour remettre en question la facilité d'exploitation du thème).

II.

Bazin disait joliment du cinéma qu'il est « une machine à retrouver le temps pour mieux le perdre ». Ce temps perdu et fragmentairement ressaisi par les actualités d'hier [7], la présentation qu'elles nous en offrent nous le fait perdre une seconde fois. Si nous y voyons (encore que pas très bien) comment était le passé, nous y voyons d'abord qu'il est le passé, nous y avons la preuve visible du passé comme tel.

Pour les raisons, certes, qu'en donne Bazin [8] : ces « souvenirs » ne nous appartiennent pas, ils nous imposent « une mémoire extérieure à notre conscience ». Ou, pour le dire autrement (et en forçant un peu la formulation de Bazin) : ces scènes chues du passé se sont jouées à la fois sans nous et sous « l'œil sans âme » de la caméra, qui, anticipant notre regard, le dépossède, le récuse, nous en prive en même temps qu'elle enregistre de quoi le combler. Nous voyons ce qui sans elle aurait cessé d'être visible, mais bien qu'indispensable, elle est en trop : cela nous gêne que ce passé tienne à un film. Nous en voulons (un peu) à cette machine d'avoir enregistré (sans tremblement) ce que, venant plus tard, nous ne pouvions pas voir ; et que grâce à elle nous voyons maintenant avec toute l'émotion qu'elle n'avait pas. Notre contentement n'empêche pas l'insatisfaction : cette machine était là, et pas nous ; elle est où nous ne sommes pas ; elle est à notre place. Nous sommes doublement exclus de ce passé filmé, une fois parce que passé, une fois parce que filmé. Filmer, c'est autant exclure le regard que le déployer.

7. Le groupe sous ce terme l'ensemble des bandes « documentaires » des débuts du cinéma (celles par exemple tournées par Lumière ou ses opérateurs à travers le monde), y compris celles qu'organise une mini-fiction (presque toujours chez Lumière) ou qui ont été, après coup, montées ensemble (cf. *Paris 1900* de Nicole Vedrès).

8. « Qu'est-ce que le ci-

Mais c'est aussi que ce passé filmé nous apparaît marqué de la plus grande précarité. D'abord parce qu'il est *limité.* Il y a peu de ces films ou de ces bandes (soit par défaut : on n'a pas tout filmé ; soit par perte), et leur petit nombre suscite inévitablement l'idée qu'il « en manque ». La limitation du choix se découpe sur la masse illimitée des films non-faits ou absents, et par là souligne à la fois le manque et la masse de ces « non-films ». Ainsi, dans la rareté de ce qui a été filmé, il y a la supposition de l'abondance de ce qui n'a pas été filmé. Un film d'aujourd'hui renvoie idéalement à tous les autres films existants ; un film d'alors à tous les films qui ne seront jamais. Redoublement de *l'effet de passé*, répétition de la perte : c'est tout le passé manquant à avoir été filmé qui manque encore une fois dans le passé filmé.

La limitation n'affecte pas seulement le nombre des films, ne joue pas dans l'ordre de la production. Elle se fait sentir dans la fabrication et l'écriture. Durée d'abord de ces bribes, terriblement limitée (pour nous) par la capacité des bobines de pellicule. En ces temps il n'y avait que peu de metteurs en scène pour dire le fameux « coupez ! » ; la caméra souvent déroulait ce qu'elle avait dans le ventre. C'est bien cette fatalité mécanique qui nous frustre : tout prêts à accepter la coupe souveraine de l'artiste, nous supportons moins bien l'obligation d'une butée technique. Et même, hélas, les cinéastes amateurs d'aujourd'hui savent fragmenter les trois petites minutes de leur cartouche super-8 pour éviter l'effet troublant d'un plan qui donne l'impression de vouloir poursuivre au-delà de la pellicule qui l'enregistre.

Si bien que devant ces films « incomplets », la sensation indue d'une persistance (impossible, souhaitée) du film au-delà de lui-même s'accompagne d'une impression de *non-maîtrise*. La machine ne s'est-elle pas emballée ? N'y avait-il pas de metteur en scène ? Qu'est-ce qu'un film sans maître ? Tout un normage culturel, toute une tradition esthétique qui centralise l'opération artistique autour du « créateur » et dont le cinéma, commencé longtemps dans l'artisanat, finit par hériter pour les besoins de sa promotion culturelle et commerciale ; mais aussi la nécessité industrielle peu à peu apparue d'avoir affaire à un « responsable » et de hiérarchiser sous lui les « postes » du tournage, qui aboutit à la domination actuelle d'une conception militaro-technique du travail cinématographique — tout cela, fortement complice, enferme le metteur en scène dans la place du maître, place dont, faut-il le dire, beaucoup de cinéastes se rassurent. On attend de lui, même pour le film le moins ambitieux, qu'au minimum il maîtrise la contingence technique et qu'il commande à la « troupe ». Pour en faire quoi, c'est une autre histoire. Mais il est exigé de lui, comme seuil minimum de sa qualification, qu'il réussisse l'arrangement pudique, le *ménage* des défaillances techniques et humaines qui ne manquent pas de se produire et qu'il ne faut pas laisser voir . La non-maîtrise, pourtant seule réalité effective et seule vérité de la pratique, est devenue honteuse, inavouable. Alors, en effet, ce qu'il peut y avoir d'immaîtrisé dans quelques-uns de ces films des débuts du cinéma les éloigne plus sûrement de nous que tel détail de costume ou de décor en quoi il ne faudrait pas croire que tout le passé filmé consiste. La pratique du cinéma a aussi son histoire et cela se voit dans les films.

néma ? I. Ontologie et Langage », p. 41-43.

9. Pierre Sorlin en indique quelques aspects dans l'article mentionné plus haut.

10. D'ailleurs, à propos de l'entrée de la caméra dans le champ, et sur ce point précis, je me sépare de l'analyse qu'en fait Bonitzer (« Des hors-champs », *in* « Le regard et la voix », 10/18), qui distingue deux façons d'inscrire la machinerie fabricante dans la scène filmique, l'une « qui n'est pas étrange » *(Quinze jours ailleurs, La Nuit américaine*, bref tous les films « sur » le cinéma où la machine a sa place toute désignée), et l'autre, celle de Dziga Vertov et de Godard, qui « consiste à faire entrer en scène l'appareil, ou les appareils en tant qu'appareils producteurs, pour démystifier, déshypnotiser, dessiller les yeux des spectateurs « intoxiqués », selon le mot de Vertov, de cinéma-semblant (identifié par Vertov au cinéma de fiction : le « cinéma joué », le « cinéma théâtral ») ; montrer que ces effets ravissants, jouissifs, ce semblant, cette *impression de réalité*, sont en quelque sorte la plus-value détachée d'un travail, que désignent les appareils. Eh bien, précisément chez Godard et Vertov, cette mise en scène de la machine cinématographique m'apparaît au contraire comme culmination et relance de l'effet d'hypnose, torsion et redoublement du lien de fascination. Je pense très exactement aux nombreux plans de caméra de *L'Homme à la caméra*, à l'épisode de *Loin du Vietnam* et au mouvement de grue de *One + One*. C'est que cette caméra que nous voyons dans le champ n'est pas, n'est *jamais*, par définition, la caméra qui filme.

Si nous la voyons, c'est bien sûr qu'une *autre* caméra, elle invisible, la filme. Il y a toujours *une caméra hors-champ.*

Le film magnifique d'Anne Thoraval, *Un troisième*, déplie cet emboîtement infini. Une équipe de faux techniciens, une équipe de vrais techniciens, un jeu de machines filmées, un jeu de machines filmantes, etc. : voilà un dispositif extraordinaire de rigueur logique, où, à chaque moment, la voix de la vraie réalisatrice ou bien celle du faux réalisateur nous désigne très précisément qui est qui, qui est devant la caméra ou qui est derrière ; et où nous, spectateurs, très vite ne pouvons plus savoir, en dépit des affectations clairement établies, ce qui est de l'ordre du film filmé ou du film filmant (si je puis dire) ; ou encore, tout devient fiction ; il n'y a plus aucune différence de nature entre les deux niveaux sinon des énoncés : claps ; ou des repères référentiels : visages, voix, costumes). Autrement dit, les deux espaces, *in* et *off*, basculent l'un en l'autre. Il n'y a plus de hors-champ du tout. Non, il y a bien un hors-champ, un seul : nous, spectateurs.

Car, et j'en reviens à la caméra filmée de Vertov ou de Godard, ce que nous voyons quand le *personnage caméra* s'inscrit dans le cadre, c'est le support même de notre regard, la cristallisation ou la condensation matérielle et visible de notre regard. Il y a effet de miroir, bouclage spéculaire. Vertov le sait bien, et Godard, qui vont jusqu'au bout de l'effet en prenant cette caméra de face, en nous faisant voir en plein l'œil noir de l'objectif (Vertov va même à y incruster un œil véritable qui signe le symbole). D'un œil (le nôtre) à l'autre (l'objectif) en passant par le même (l'objectif qui filme et qu'on ne voit pas)

L'autre limite est bien sûr celle du *cadre* : rien de plus terriblement manquant et pressant que le hors-champ de la plupart de ces anciennes images. Là, oui, on voudrait *tout voir*, y compris la caméra[10], l'équipe, la machinerie, bref tout ce qui passe pour tabou dans le champ cinématographique ordinaire. Là, le hors-champ se charge et se fait insupportable, non parce qu'on en redouterait l'irruption comme incongrue, dérangeante, démystifiante, etc., mais bien parce qu'on souhaite cette irruption, qu'on l'appelle et qu'elle ne vient pas : le hors-champ, c'est bien entendu qu'on le fantasme comme « plus » de champ, comme ce qui prolonge, dans une continuité homogène, l'espace du champ. Le spectateur du passé filmé est radicalement bazinien. Il est bien forcé de croire que le cadrage est « la cristallisation passagère d'une réalité dont on ne cesse de sentir la présence environnante », puisque justement il subit ce cadrage comme ce qui le prive de cette présence et de cet autour.

Ou, si l'on préfère, pour le spectateur du passé filmé, l'espace hors-champ n'est jamais l'*autre* de l'espace du champ (Bonitzer) : pour nous, aujourd'hui, les deux espaces sont *le même*. A la limite, il n'y a pas de hors-champ du passé filmé : seulement du filmé et du non-filmé. Sauf que dans le filmé il y a le jeu du non-filmé : le plein du champ sera quand même l'indice présent d'une absence : *ce* filmé, seulement. En ce sens, les images du passé filmé vérifient la restriction qui fonde toute image, ou plus exactement le *principe de déception* qui travaille toute représentation et qui, en dépit de ce qu'on a pu écrire sur l'illusion cinématographique ou la « transparence », joue d'autant plus fortement, est d'autant plus impérieux que cette représentation est plus réaliste.

III.

De l'une à l'autre de ces analyses que je viens d'esquisser, il me semble, les relisant, que court une sorte de thème central. Ces peintres qui résistent au cinéma, ces films qui se passent de maître, une prise cinématographique qui ne saisit que son impossibilité, l'exclusion de notre regard dans cela même qui nous est donné à voir, la limite non seulement objective mais intrinsèque de l'image, tout ceci demande de penser la représentation cinématographique comme fondée d'un manque qui l'organise, et n'accédant, même, à son plus haut régime de rendement, que par cette force de déception tendue en elle comme son ressort secret. Bref, ça ne tourne qu'à coups de perte.

L'aveuglement qui est au cœur du visible, le travail de la mort qui produit le simulacre, la place intenable du sujet-spectateur dans la représentation, on a déjà beaucoup écrit sur tout cela, et bien, aux *Cahiers*[11]. J'essaierai donc de repérer les mêmes thèmes le long de l'axe spécifique abordé ici : le rapport du cinéma au passé et plus précisément (prochain article) ce qu'il en est de la *fiction historique*, à partir à la fois de la pratique des cinéastes et de celle des historiens. Pour l'heure, et pour m'en tenir à cette forme d'articulation du cinéma à l'histoire que j'ai appelée « passé filmé », il faut revenir sur un dernier point. C'est, paradoxalement, quand ça branle, quand ça se bloque, quand ça fait défaut que, dans *Ceux de chez nous*, l'intensité esthétique est à la fois la plus forte et la plus cinématographique.

Voilà qui est troublant : ce serait au moment où le cinéma dénonce sa limite, avoue une sorte d'impuissance et se trouve — visiblement — mis en crise, que par un retournement imprévu nous verrions son accomplissement. Le cinéma commencerait-il où s'arrête la mise en scène, quand se casse ou se quitte la machine du jeu, de l'acteur, du scénario, quand la nécessité technique ôte le masque de l'art ? C'est à peu près ce que pensait Dziga Vertov et que toute une tradition avant-gardiste répète plus ou moins après lui, à travers les catégories de « cinéma pur », « cinéma vérité », « cinéma direct », jusqu'à certains films expérimentaux d'aujourd'hui. Or, il n'est pas bien difficile de repérer que dans cette tradition du « non-cinéma » c'est le culte exclusif et sans failles du *visible* qui se célèbre ; un visible sans tâche originelle et qui surgirait dans sa « pureté » dès que le cinéma se dépouillerait des artifices « littéraires » ou « théâtraux » dont il hérite à sa naissance ; un visible qui serait du bon côté des choses et qui en manifesterait l'authenticité vivante. Voilà, pour moi, l'illusion même à laquelle un film comme *Ceux de chez nous* met fin.

Il n'y a bien entendu de « visible » que pris dans un dispositif de regard et, si je puis dire, toujours-déjà cadré ; d'autre part, c'est une naïveté de mettre la mise en scène du seul côté de la caméra : elle est autant, et avant même que la caméra n'intervienne, partout où les réglages sociaux agencent la place, la conduite et je dirais presque la « forme » des sujets dans les diverses configurations où ils sont pris[12]. Ce que Dziga Vertov filme sans mise en scène (croit-il) ce sont les effets d'autres mises en scène. Autrement dit, scénario, acteurs, mise en scène ou pas, il n'y a de filmable que la relation (changeante, historique, déterminée) des hommes et des choses au visible, que des dispositifs de représentation. C'est bien ce que manifeste l'étrangeté des peintres de *Ceux de chez nous*, par opposition à la normalité historique des acteurs et des écrivains. Ces peintres ont beau être filmés, ils sont d'avant le cinéma, ils ont un rapport au visible qui passe par d'autres modes de représentation ; qui pour eux, alors, est ailleurs que dans la figuration analogique.

Nous ne voyons pas « Degas », « Monet », « Renoir » ou « Rodin ». Nous voyons leur rapport au regard, les conditions et la forme de leur « visibilité ». Exactement d'ailleurs comme pour les acteurs, comme pour les écrivains ; sauf que, on l'a dit, ces peintres déjouent le piège de la caméra et affolent l'image qui les prend. Et si ce sont ces moments de dé-réglage du dispositif de représentation qui nous semblent le plus chargés de violence cinématographique, ce n'est pas parce que, la mise en scène bloquée ou ôtée comme un voile gênant, nous serions en face d'une vérité des sujets ; c'est parce que nous voyons, *dans le cadre*, dans les *images* même du *film*, qu'ils n'ont pas besoin ou qu'ils ne veulent pas d'une mise en scène qui, en effet, leur est étrangère. Je n'hésite plus à qualifier ceci comme un *effet de fiction* (loin donc, on le comprend, de tout émerveillement devant quelque avènement de la réalité comme telle). Filmant ce qui le menace ou le subvertit, ce qui en tout cas le désigne comme cinéma en défaut dans le cadre même du film, le cinéma produit sa propre fiction, devient lui-même *mis en scène*.

(A suivre)

Jean-Louis Comolli.

dispositif de la sujétion complète du regard, comblé de l'hypnose. C'est toute la différence qu'il y a entre les deux *sens* du regard-caméra : celui d'un personnage qui passe dans l'axe de notre regard de spectateur, le croise et le repousse ; et celui de la caméra qui nous fixe et aspire notre regard dans le trou sans fond de l'objectif.

11. Par exemple, et pour m'en tenir à de récentes parutions, de Bonitzer (en plus de son livre déjà cité) : « La surimage » (n° 270), « Voici » (n° 273) ; de Daney : « La remise en scène » (n° 268-269), « Un ours en plus » (n° 274) ; de Narboni : « Là » (n° 275), « La quatrième personne du singulier » (n° 276) ; de Bergala, « Le pendule » (n° 268-269) ; « Le miroir à bascule » (n° 272). Je renvoie aussi à mon bref article sur *L'Olivier*, « L'image absente » (n° 265).

12. Et où on ne demande pas le même type de performance : ici autorité, là sujétion ; démarquage ou effacement, etc. D'un système de relation sociale à un autre, de même que la place du sujet change, change sa prise dans le regard des autres.

« Chaque mercredi Farfouine participe à l'émission de Danièle Gilbert *Midi première*. Elle demande très souvent aux enfants de lui envoyer des dessins, ce qui lui vaut de recevoir des milliers de lettres ». (Photo T.F. 1 - Galmiche).



ECONOMIQUES SUR LES MEDIA
Remarques sur la télévision, la radio et le cinéma
2

par
Pierre Baudry

6
Le vulgum pecus (suite)

On a vu [1] que les jeux radiophoniques et télévisuels, tout comme *Au théâtre ce soir*, mettaient en place, de façon exemplaire, un dispositif de *simulation de réponse* tel que l'auditeur-spectateur se trouve assujetti à un discours monopolisé. On pourrait répéter la même remarque à propos de toutes sortes d'émissions : celles par exemple où les auditeurs sont invités à téléphoner pour apporter leur contribution au trésor du savoir-faire (du genre « Aujourd'hui dites-nous vos trucs pour réussir les confitures »), ou à la justice sociale (cf. l'ancienne émission de P. Bellemare *Il y a sûrement quelque chose à faire*), dire leur avis ou poser des questions *(Les dossiers de l'écran)*, voire se livrer à toutes les confidences *(La ligne est ouverte* [2]*)*. De même, les publicités consistant en interviews simulées, ou en saynètes plus ou moins amusantes, dont les personnages sont, une fois de plus, nos représentants.

1. Ceci fait suite aux *Remarques...* parues dans le n° 274 des *Cahiers*.

2. Cette émission pourrait sembler contredire notre description, puisqu'elle a toutes les apparences de la permissivité : les gens qui téléphonent peuvent tout dire, et aucune règle ne contraint leur parole, sinon l'horaire. Mais, loin de donner à leurs interventions une nouvelle dignité, cette permissivité ostentatoire les *démonétise*, en les confinant à la confession pathologique ou au « n'importe quoi ».

Mais les jeux sont exemplaires à un autre titre : ils mettent en scène un rapport agonistique entre le questionneur (et ce qu'il représente) et le candidat. Celui-ci *affronte* les difficultés des épreuves qu'on lui propose. Mais c'est là, bien entendu, un leurre pour l'auditeur, puisqu'il est nécessaire que le jeu ait un pourcentage minimum de gagnants pour rester crédible : du point de vue du médium lui-même, les épreuves sont plutôt des *formalités* [3], même si, pour chacun des candidats (et des auditeurs) n'est perceptible que le risque qu'il a effectivement de perdre. Bref, d'éventuels raffinements dans les règles (candidats « de repêchage », constitution d'équipes...) ne changent rien à l'affaire : on dira, en s'inspirant d'une formule célèbre d'Althusser, que le candidat est interpellé en individu.

3. A preuve que, assez souvent, les animateurs aident les candidats, ou leur accordent le bénéfice du doute sur des à-peu-près.

Interpellation que manifestent emphatiquement les questions (paternes ou désinvoltes, peu importe) qu'on lui pose sur son identité, son âge, son métier : il s'agit de faire miroiter l'individualité du candidat en tant que telle, pour dissimuler que le jeu n'est jamais que *la mise en scène* d'un rapport d'affrontement.

Pourquoi cette mise en scène ? On peut en voir immédiatement deux raisons : d'un côté, c'est bien pour le médium une manière de mimer, dans les victoires des candidats, le triomphe du vulgum pecus [4] contre la monopolisation du discours : la réponse juste à la question posée fonctionne comme simulacre — authentifié par sa justesse — d'une prise de parole arrachée au monopole, et le cadeau est comme le trophée de cette victoire imaginaire. A ce niveau, on pourrait comparer les cadeaux des jeux à ce qu'Hitchcock appelle le « Mac Guffin », c'est-à-dire un élément du scénario autour duquel l'intrigue s'organise, quelque chose de très important pour les personnages et qui motive leurs actions, mais qui en fait est seulement le moteur formel de la fiction [5] et qui sert de *leurre*. De même, le candidat du jeu s'obnubile sur le gain, qui pourtant ne fait en l'occurence que déterminer le terme de cette dramaturgie que sont les règles du jeu.

4. Sur cette notion, je renvoie au § 1 de ce texte. Je rappelle que je n'entends pas par là les auditeurs ou les spectateurs réels, mais leur *place*, telle qu'elle est induite par le medium. Induite, par exemple, par le regard-caméra qui nous interpelle à la tv, ainsi que le décrit Bonitzer, CdC n° 275

5. Ex : le message de miss Froy dans *The lady vanishes*.

7
Le Maître

De l'autre côté, face au représentant du vulgum pecus, cette mise en scène fait surgir un nouveau personnage, celui du Maître. Le meneur de jeu, en effet, est dans l'affaire à la fois juge et partie : il pose la question, mais il connaît la réponse, et c'est lui qui tranche. Dans son corps, dans sa voix se concrétisent, le temps de l'émission, la télévision et la radio elles-mêmes. De même que le speaker des Actualités n'est pas un simple rapporteur des évènements, dans la mesure où les informations, il les crée, les met en scène devant nous [6], de même le meneur de jeu n'est pas seulement ordonnateur des pompes : il est investi de la puissance du medium, il représente son ordre pour nous. Ordre jamais en défaut [7] ; tandis que le candidat est toujours, par définition, en difficulté, le meneur de jeu, lui, approche de l'omniscience (puisqu'il dispose à la fois des questions et des réponses), il mesure le temps de parole, tout en se permettant des digressions (commentaires doctes, plaisanteries, gauloiseries voilées et autres pitreries), il prescrit les éventuelles interruptions par les spots publicitaires, en un mot il représente le *contrôle du discours*.

6. Cf *L'image*, de D.J. Boorstin, livre qui sur ce sujet abonde en remarques intéressantes, malgré ses bases moralistes.

7. En droit du moins : il y a parfois des « bavures ».

D'où un effet tout aussi important que la simulation de réponse, bien qu'il soit moins facilement repérable : l'auditeur-spectateur ne s'identifie pas totalement au candidat, ou, ailleurs que dans les jeux, aux diverses figures du vulgum pecus ; ce serait courir le risque d'être trop souvent en défaut (ne pas savoir la réponse, ne pas savoir parler, se trouver en posture ridicule, faire les frais d'une plaisanterie, et surtout être contraint de parler dans les limites qu'assigne l'émission).

Au contraire, nous jouons, également, à mettre en difficulté le candidat : le rapport agnostique nous force à prendre parti, et il nous arrive aussi de nous identifier au Maître et au medium. Un exemple d'émission TV rendra la chose patente : *La caméra invisible.* D'un côté, les maîtres (les acteurs, se sachant filmés et jouant leurs rôles) ; de l'autre les gens (représentants du vulgum pecus), entraînés à leur insu dans une situation grotesque. Dans ce cas l'identification aux personnes filmées malgré elles ne peut qu'être violemment déniée par le spectateur, faute de quoi celui-ci ne pourrait percevoir la machination et ses conséquences que comme humiliantes pour lui.

Pourtant, l'identification aux acteurs involontaires, déniée, n'en existe pas moins : on espère toujours vaguement, en même temps qu'on le craint, qu'ils s'aperçoivent de la supercherie, et trop de cruauté dans la machination leur vaut une immédiate sympathie ; et, si l'on admire le brio de l'acteur qui sait différer la découverte du piège et susciter la multiplication des effets comiques, on rira aussi bien de ses éventuelles difficultés, car elles nous vengent.

Car si, effectivement, le spectateur de *La caméra invisible* est clivé dans son rapport aux différents acteurs de ses saynètes, si l'on s'identifie non pas tantôt à la figure du vulgum pecus, tantôt à celle du maître, mais plutôt aux deux simultanément, ce clivage n'est rendu possible que parce que seul le medium (la Télévision vous retransmettant à domicile ce qu'a enregistré la caméra cachée) permet le spectacle et le plaisir qu'on y trouve. On prend le parti du medium, et ce dont on jouit, c'est de la place du maître. Ainsi se cautionne la monopolisation de la parole : elle produit de la jouissance.

De même que, nous l'avons vu, le vulgum pecus n'est pas l'auditoire réel du medium, mais son image proposée à notre identification, de même, il faudra distinguer clairement, quant au Maître, sa place et ses figures : sa place, c'est celle qui assigne au spectateur de jouir du pouvoir du medium ; ses figures sont celles qui représentent cette place dans le discours. Que les figures puissent être défaillantes ne dénature pas la place, bien au contraire : cela la donne seulement pour *vide*, l'auditeur-spectateur est invité à la remplir.

Mais il se passe tout autre chose quand une place s'indique comme *manquante* dans le dispositif, quand c'est elle-même qui fait défaut. Citons le « Messieurs les censeurs, bonsoir ! » historique de Clavel. Et une anecdote plus récente nous le confirmera : le mardi 19 avril, lors du débat sur la pollution atmosphérique qui a suivi la diffusion du beau film de George C. Scott *Rage*, les présentateurs des *Dossiers de l'écran* ont été stupéfaits de se voir répondre par les habitants de Seveso qu'ils ne voulaient pas participer à l'émission. Ennui marqué du côté su studio parisien, qui presse son délégué dans la ville italienne de

chercher à leur faire changer d'avis. Le délégué (en substance, aux habitants) : « Mais enfin, il n'y a aucune raison pour que vous refusiez. Vous participez à un *direct*. Vous pourrez discuter avec monsieur Futterknecht, directeur à la firme Hoffmann-Laroche ! » Les habitants de Seveso ont refusé de se prêter au jeu. Et de fait, l'autocritique du directeur en question a été moins triomphale que prévu : on a vu le ronron technique de la rhétorique patronale s'exercer en *l'absence* de ceux à qui elle s'adressait.

8
Dénégations

Au total, on a donc affaire à deux effets croisés : d'une part, la dénégation de la monopolisation du discours par l'inclusion dans l'émission de figures du vulgum pecus, qui alors sont censées nous représenter ; de l'autre, l'authentification du monopole par l'induction d'une place et de figures du maître.

Ces deux effets, on peut les trouver dans toutes les émissions[8], selon des accentuations diverses. Ainsi, les discussions autour d'une table (voire sans table) sont devenues si fréquentes et si effrénées à la télévision française que, bien qu'officiellement elles confrontent des Spécialistes, leur autorité se démonétise[9] au profit de celle de l'animateur. La dénégation du monopole, dans ce cas, c'est justement cette démonétisation. Son authentification (effet majeur), c'est la rémanence du journaliste, qui temporise, compte les points, sait mieux que ses invités user du regard-caméra, et dont la place sollicite du spectateur un fantasme d'arbitrage.

Inversement, dans les jeux, l'effet majeur, on l'a vu, est la dénégation du monopole, mais l'effet mineur consiste dans le fait que l'auditeur qui prend de vitesse le candidat pour répondre à la question, se trouve conforté dans son savoir par le verdict du meneur de jeu : l'autorité de celui-ci sert de garantie.

On peut donc supposer que ces deux effets non seulement coexistent, mais que leur alternance, comme effets majeur et mineur, a des incidences idéologiques précises : le premier (la dénégation du monopole) est défensif, il a pour rôle, dira-t-on, de « lâcher du lest » ; le second (l'authentification) est offensif : il s'agit alors pour la télé et la radio de séduire par la jouissance qu'elles proposent.

Mais allons plus loin : ce petit théâtre, qui implique deux positions possibles pour l'auditeur-spectateur, est un leurre lui-même sujet à des dénégations.

Les professionnels du discours radiophonique et télévisuel ne cessent de mettre leur rôle de maître en question : ils acceptent de risquer leur image de marque[10], de laisser pressentir une possible faillite de leur maîtrise. Tel est le rôle du fameux « direct », qui promet toujours que peut-être « quelque chose d'inouï » va se passer, que les intervenants retrouveront une parole pleine, bref, que peut-être quelqu'un « prendra le pouvoir ». Mais, outre que, du moins à la radio, bon nombre de ces interventions en direct sont en fait, m'a-t-on dit, légèrement différées (enregistrées pour être diffusées 5 minutes après), les journalistes et meneurs de jeu ont, de toute manière, face au repré-

8. Autres, laissons-les de côté pour l'instant, que les émissions « de fiction »

9. Ils sont si nombreux, ils vitupèrent, ils sont tellement pris par leur Spécialité qu'ils font dépasser l'heure, etc.

10. De programmer, dans leur propre travail, un éventuel échec, cf P. Dumayet, *Questions sans visage*, sur Antenne 2. Cette émission est un bon exemple de défaillance possible de la figure du maître dont bénéficie en fin de compte la place elle-même.

sentant du vulgum pecus, une facilité professionnelle d'élocution et de rhétorique qui leur donne barre sur lui[11], sans qu'ils aient besoin de l'exclure techniquement de l'émission.

D'autre part, la dénégation de la monopolisation du discours se trouve déniée [12] par des épisodes qui simulent une réciprocité ou une équivalence des places : le maître se prête au jeu, il prend provisoirement la place du représentant du vulgum pecus. Ainsi, la première épreuve du jeu *20 millions cash* animé par Pierre Bellemare et son équipe (sur Europe 1), épreuve intitulée « Le Pourquoi », consiste en une énigme que le candidat pose aux meneurs de jeu. Temporairement, c'est donc ces derniers qui sont « sur la sellette », qui ont à fournir le travail de la réponse. Citons également *L'homme en question* (sur FR3), où Anne Gaillard, Léon Zitrone et Philippe Bouvard, de questionneurs, sont devenus questionnés.

Voilà, pourra-t-on dire, une parodie de « démocratie médiatique » : permuter les places, c'est dire à l'auditeur-spectateur : « Nous, animateurs, ne sommes des figures du maître que parce que nous travaillons pour vous dans une institution d'Etat[13]. Nous exerçons le monopole de la parole, certes, mais c'est l'obligatoire division technique du travail qui en est la cause. La preuve, nous pouvons prendre votre place dans le dispositif d'énonciation ».

Cela ne change rien, en effet, sinon une *starification* accrue de l'animateur ; le maître prétend pouvoir occuper toutes les places.

En résumé, que le maître fasse montre d'une défaillance de sa figure, ou qu'il se substitue au représentant du vulgum pecus, il s'agit de faire vaciller ce qu'il y a de significatif dans la distribution des places, c'est-à-dire de faire le désaveu du modèle intransitif de communication qu'elle installe.

9
Les jeux, le savoir

Mais revenons aux jeux, qui guident notre cheminement dans ces analyses.

Les jeux français, dans leur presque totalité, portent sur des questions de savoir. C'est si évident qu'on ne songe guère à s'en étonner, mais certains jeux américains, par exemple, font beaucoup plus appel que les nôtres au hasard[14].

D'où deux questions : pourquoi cette mise en scène insistante d'une image du savoir ? et d'abord : quelle image ?

Dans ce qui suit, nous prendrons comme exemple principal *20 millions cash*, jeu à la fois tout à fait représentatif, et qui développe un cursus particulièrement long et diversifié[15].

La première épreuve (le « pourquoi ») consiste, on l'a dit plus haut, en une énigme que le candidat pose aux animateurs et qui porte sur un point d'histoire locale (ex : Tel jour de 1925, le forgeron, monsieur Martin, a pu dire et faire ceci et cela. Pourquoi ?). Le savoir ici représenté, c'est la figure impossible d'une Histoire de France qui ne se limiterait pas aux lois générales et aux grands événements que décrivent les manuels, mais qui se composerait d'une foule de *petits faits* : une historiographie de collectionneur de détails.

11. Quand il s'agit d'Autorités ou de spécialistes, donc de gens qui, au moins sur un sujet, ont la maîtrise d'un jargon et de l'aisance dans la parole, intervient alors autre chose, qui est de l'ordre de la censure : qui choisit-on ? Quel temps de parole lui donne-t-on ? Et aussi : de quelle manière le filme-t-on ? J'espère pouvoir revenir là-dessus

12. La dénégation d'une dénégation : redoublement qui peut sembler faire perdre, au terme, de sa cohérence ; disons en tout cas que la dénégation d'une dénégation n'équivaut pas à une affirmation.

13. Qui peut être aussi bien une entreprise privée ; sur privé/public, cf l'article d'Althusser *Idéologie et Appareils Idéologiques d'Etat*.

14. Ex : le candidat doit deviner le prix exact d'une machine à laver, et s'il y arrive, il emporte l'objet.

15. Les épreuves à subir par le candidat pour gagner les « vingt millions de centimes » sont au nombre de six. Sans en donner une description détaillée, je rappellerai seulement que le jeu « met en présence radiophonique » : d'un côté, à Paris, dans un studio, Pierre Bellemare, assisté de plusieurs acolytes ; de l'autre, itinérant dans les villages et petites villes de France un autre animateur, qui fait liaison entre l'équipe parisienne et les candidats.



Samedi 23 avril 1977 QUESTIONS SANS VISAGE

Photo A2

« L'homme qui fait rire Pierre Sabbagh est l'invité de Pierre Dumayet ce soir. Pendant quelques minutes, les téléspectateurs, comme Pierre Dumayet lui-même, entendront une voix déformée et ne découvriront que progressivement l'identité de ce personnage mystérieux. Quant à Pierre Dumayet, il continuera bien sûr d'entendre la voix truquée de son interlocuteur jusqu'à ce qu'il devine avec qui il dialogue. S'il ne trouve pas et que sa curiosité l'emporte sur sa perspicacité, il rejoindra son invité pour poursuivre la conversation. » (Télérama n° 1425).

Une historiographie de collectionneur, en effet, par l'accumulation des anecdotes, produite grâce à la succession des candidats, ne trouverait peut-être sa clôture que si le jeu parcourait dans son itinéraire la France toute entière. Ainsi se déploie l'image lacunaire d'une France au passé anecdotique et historique infini.

En d'autres termes, l'accumulation en question reste en-deçà de toute synthèse. Cette masse de petits faits appelle l'image d'un historien qui aurait pour tâche de tout savoir, c'est-à-dire de stocker, dans une mémoire mécanique à jamais vouée à l'érudition, la foule gigantesque des événements qui font des Français ce qu'ils sont.

Figure euphorique donc d'une historiographie « décentralisée », qui redonnerait ses droits, contre l'histoire officielle — celle des Politiciens — à l'histoire provinciale, et qui rendrait sa dignité perdue à la mémoire populaire [16].

Mais il faut voir de quelle mémoire se donne alors l'image : la forme de l'énigme conduit les candidats à choisir des anecdotes, le plus souvent cocasses, qui donnent lieu à l'exhibition de bizarreries et de particularismes. La France mise en scène devient de part en part folklorique, *exotique*. Rien d'étonnant d'ailleurs à ce que l'animateur (Harold Kay) qui sert de lien entre les candidats et l'équipe parisienne, aime questionner le maire de l'endroit sur les spécialités gastronomiques et touristiques de sa région : il s'agit de faire goûter, à l'auditeur, de la petite différence.

Cela n'a donc rien à voir avec la résurgence d'une histoire populaire réelle, qui décrirait des habitudes, des modes de vie, des conditions de travail, des rapports de force : le « Pourquoi » nous fait *consommer*, sur un mode vaguement chauvin, le Trésor Millénaire des Originalités Françaises.

C'est donc là une simulation de réponse, non plus cette fois au niveau du dispositif, mais des messages qui l'investissent. Que nous dit le « Pourquoi » ? : « Voyez, cette mémoire que dans les media accaparent les politiciens et les divers spécialistes du savoir, vous avez pourtant loisir de la formuler. » Simulation seulement, puisque la parole concédée s'épuise dans une infinité répétitive, et qu'elle est de toute façon captée par cette figure de l'historien dont le meneur de jeu fournit, par ses questions, l'image approchée.

On retrouve des traits analogues dans les épreuves suivantes [17] : les questions que posent les animateurs portent sur les sujets les plus divers, et savoir répondre à toutes supposerait des connaissances plus qu'encyclopédiques : définitions de mots rares, dates historiques, distances géographiques, âge des vedettes, paroles de chansons... Une fois de plus, une érudition qui tend vers l'idéal d'une accumulation sans limites.

Nous avions remarqué (§ 3) que la parole radiophonique et télévisuelle, de par son caractère hétéroclite, était en lutte incessante contre la synthèse. Il en est de même ici, au niveau de la représentation du savoir que nous donne le jeu : un savoir morcelé, éclaté, atomisé, non pas un savoir qui soit la théorisation d'une pratique ou le résultat d'une étude, mais qui « tombe du ciel », un savoir extérieur et qui a pour modèle le dictionnaire [18].

Le maître, sous la figure du meneur de jeu, dispose de toutes les réponses aux questions qu'il pose, son érudition est supposée infinie ; le maître est ici *magister*. Autrement dit, le jeu stimule en nous une rêverie régressive : il mime une interrogation orale à l'école primaire [19]. Il est répétitif, non seule-

16. Il y a là trois contradictions intriquées, et qu'il faut déplier : l'histoire officielle (celle des professionnels de la politique)/la vie populaire ; l'histoire telle qu'on l'écrit/la foule des petits faits que nous connaissons, parfois pour les avoir vécus ; le pouvoir parisien/la vie provinciale. Le « vécu », on le voit, est du côté du vulgum pecus, à qui l'on « donne sa chance » contre les pouvoirs.

17. « Nom commun nom propre ». « Où est l'erreur ». « Chanson stop ». « La question à deux millions de centimes ». « La question à vingt millions de centimes ».

18. Notons au passage que les dictionnaires Robert, annonceurs publicitaires à *20 millions cash*, « patronnent » une des épreuves.

19. Un détail corrobore cette supposition du moins dans les dé-

ment parce qu'il ressasse indéfiniment le même cursus d'épreuves, mais surtout parce que ce ressassement réitère pour nous, de façon ludique, une situation infantile. La victoire et la défaite des candidats sont pour l'auditeur comme le « fort/da »[20] qui introduirait pour lui au savoir comme jeu et au jeu comme savoir.

En ce sens, l'hypothèse est vraisemblable que ces jeux radiophoniques et télévisuels « font du bénéfice pour » l'Appareil Idéologique d'Etat scolaire : le plaisir de l'auditeur authentifie, à ses yeux, l'institution[21] ; il efface ce qu'il y a de dressage dans l'Ecole pour au contraire en donner un modèle euphorique.

buts de *20 millions cash*, j'ai eu l'impression que les meneurs de jeu ne « faisaient pas de cadeau » aux candidats de profession enseignante, leur posant des questions particulièrement difficiles et manifestant à leur égard une sourde hostilité. Il s'agissait d'écarter des *concurrents*

20. Cf Freud, *Au delà du principe du plaisir*, ch. 2.

21. De façon peut-être légèrement chauvine : nous autres, enfants de Jules Ferry, le Savoir, ça nous connait.

10
Les jeux, la rentabilisation du savoir

Mais soyons plus précis, car ce rapport du jeu à l'Ecole fait problème, et ce serait bien hâtif d'y voir une pure et simple parodie[22] : en mettant les « bonnes réponses » en rapport avec un cadeau, et en entrelardant les épreuves de publicité diverses, il déplace en fait, de façon fondamentale, les enjeux et les sanctions.

22. Il fait problème, entre parenthèses, pour les enseignants eux-mêmes, dont certains déplorent la popularité de ces divertissements niais et obscurantistes — d'autant que, semble-t-il, le modèle de rapport au savoir que miment les jeux « fait retour » dans l'Ecole elle-même : des instituteurs m'ont rapporté que, voulant en fin d'année organiser des jeux, le première réaction de leur classe a été : « quel est le cadeau ? ».

Remarquons tout d'abord que se trouve ainsi schématisé un statut du savoir qu'on peut qualifier de techniciste : peu importe ce qui fonde la véracité de la réponse du candidat (qu'il sache, ou qu'il tombe juste par hasard ; quels raisonnements l'ont amené à telle réponse...), ce qui compte, c'est la *rentabilité* de la « bonne réponse ». Le savoir mis en scène par les jeux n'est en aucun cas de type scientifique, il est de part en part empirique. On ne demande pas au candidat de penser, mais d'effectuer un rituel efficace du savoir.

D'autre part, le cadeau joue le rôle de salaire du savoir, et cela a pour effet que le jeu fonctionne, aussi, comme modèle de production, où la parole du candidat, son inclusion dans l'émission au cours de la réponse, aurait statut de produit — et où le maître serait *patron*. Les jeux simulent des rapports de production.

C'est là un des traits idéologiques majeurs des jeux radiophoniques et télévisuels : l'équivalence qui s'établit entre la véracité de la réponse et le cadeau implique qu'en fait ils mettent en scène, avant tout, ce qu'on pourrait appeler une division sociale-technique du travail (de la vérité de la réponse), division telle que le travailleur (le candidat) n'a d'autre fonction que d'accomplir l'ordre patronal (savoir, observer les règles du jeu) s'il veut obtenir un salaire (le cadeau).
Les jeux formulent un modèle capitaliste des rapports sociaux.

Un modèle aimable, puisqu'il évacue, réduit au maximum ce qui y tient lieu d'image du travail : le choix de la réponse. On sait ou on ne sait pas, et, le hasard mis à part, tout est dit. La quasi-instantanéité de la réponse refoule la représentation d'une dépense de la force de travail[23]. Et, de plus, la valeur des cadeaux est en général sans commune mesure avec l'effort fourni par le candidat.

23. Quand des jeux mettent en scène un effort du candidat, c'est bien plutôt pour étirer un suspense, et fournir le spectacle de quelqu'un qui trime pour notre plaisir ; bref, pour nour mettre du côté du medium en nous faisant participer à son pouvoir.

Rien d'étonnaht alors si les jeux, dans leur presque totalité, sont diffusés à des heures de grande écoute : ils sont « populaires » parce qu'ils ressassent la formule d'un rapport idyllique au travail salarié. Par le biais des jeux, la radio et la télévision ne cessent de nous interpeller en travailleurs.

Dans notre exemple de *20 millions cash*, la réponse à certaines questions se trouve sanctionnée par le cadeau d'une marchandise. Dans la mesure où, nous l'avons vu, ces épreuves sont des formalités, le jeu est comme un magasin où l'on aurait la chance d'acheter sans rien dépenser, sauf un peu de temps[24]. Il propose et ressasse l'image d'une appropriation rapide et facile des marchandises.

24. La file d'attente des candidats qu'on voit à certains jeux télévisés, et qu'on devine aux jeux radiophoniques, m'a toujours fait penser aux queues devant les caisses des super-marchés.

Car il faut le noter, les candidats, en fait, ne perdent jamais ; il serait plus exact de dire qu'il leur arrive de ne pas gagner. Non seulement, en cas de défaite, ils emportent souvent des cadeaux de consolation, mais surtout, ce serait bouffon d'imaginer, comme le fait Borgès avec la loterie de Babylone, un jeu où un candidat perdant devrait donner de l'argent à l'animateur ; c'est à un autre niveau, comme on l'a vu, que se situe sa perte : celui du statut de sa parole. A ce titre, le cadeau, que ce soit une marchandise ou de l'argent, tient lieu de garantie contre l'angoisse de l'épreuve : le candidat ne peut qu'éventuellement gagner.

En ce sens, son éventuelle défaite, et l'exclusion du medium qui s'ensuit, répètent le schéma auquel obéissent les saynètes des spots publicitaires : ceux-ci, même lorsqu'ils sont humoristiques, se déroulent sur fond d'angoisse, dans la mesure où ils induisent chez l'auditeur un rapport problématique à l'objet. Le manque à gagner qu'implique le fait d'être exclu de l'émission est tout à fait analogue à la frustration que les publicités tendent à susciter en désignant en nous un manque. Etre exclu de l'émission équivaut à être exclu de la sphère de consommation.
Les jeux radiophoniques et télévisuels nous interpellent en consommateurs.

Mais ce n'est pas seulement pour redoubler l'interpellation qu'on peut lire dans les annonces publicitaires ; c'est aussi, grâce à l'alternance des victoires et des défaites des candidats, pour ôter à la frustration de l'auditeur-consommateur son caractère tragique, pour la rendre supportable. Même si, par l'entremise des candidats, il arrive à l'auditeur de perdre, il gagne tout de même de temps en temps — et c'est normal, n'est-ce pas, on ne peut pas tout avoir.

11
Répétition ; insistance, consistance (parenthèse)

Tout cela n'aurait sans doute idéologiquement que peu d'effet, si la même mise en scène n'était pas ressassée jour après jour, semaine après semaine. Les dispositifs de simulation de réponse prennent force de leur répétition : dans les mêmes émissions par leur réitération périodique, dans des émissions différentes par les analogies qui s'établissent entre elles. Ils « occupent la scène » de telle manière qu'on finit par perdre de vue leur caractère leurrant.

Plus haut, j'ai comparé les victoires et les défaites au jeu du *fortlda* que décrit Freud. C'est là, bien sûr, une simple analogie : les candidats, pour obéir à la règle du jeu, apparaissent et disparaissent, de même que l'enfant lançait et ramenait sa bobine attachée au bout d'une ficelle, et ainsi « se dédommageait, pour ainsi dire, du départ et de l'absence [de sa mère], en reproduisant, avec les objets qu'il avait sous la main, la scène de la disparition et de la réapparition. »

Dans le cas présent, il ne s'agit évidemment pas du travail d'une élaboration psychique, mais d'un dispositif qui la mime ; en répétant indéfiniment devant lui le même scénario, le jeu engage son auditeur à une maîtrise imaginaire de son rapport à la consommation ; les défaites le vengent (« Oui, va-t-en, je n'ai pas besoin de toi »), et les victoires le gratifient.

Dispositif où l'auditeur a loisir d'occuper toutes les places (celle du maître, celle du vulgum pecus), mais surtout où, ce qu'on l'engage à maîtriser imaginairement, c'est le dispositif d'énonciation lui-même, du fait que les règles du jeu, par la répétition de leur exercice, prennent force d'évidence. Ce qui nous amène à questionner de plus près le rôle que tient la répétition dans les jeux radiophoniques et télévisuels.

On distinguera ici deux instances par lesquelles un énoncé mass-médiatique prend sa force de crédibilité : ce que j'appellerai son insistance et sa consistance.

L'*insistance* peut être définie comme l'effet de la vraisemblance de cet énoncé, pris isolément, vraisemblance qui nous engage à affirmer empiriquement « C'est vrai ; cela tombe sous le sens ; c'est juste ; c'est beau », bref à nous prononcer sur son adéquation, à accepter (ou à refuser) son *évidence*.
La *consistance*, au contraire, est l'effet de la liaison de cet énoncé avec d'autres énoncés, avec lesquels il entre en non-contradiction, et avec lesquels il forme texte. La crédibilité de l'énoncé en question, ici, est la conséquence de ce qu'il est la partie d'un discours, de même qu'un jugement philosophique tire sa vérité de sa cohérence avec l'ensemble du système.

On pourra prendre pour exemple l'affiche publicitaire récente (et qu'on a longtemps vue dans le métro) « Brandt fait partie de la famille », qui montrait des appareils ménagers, une femme, un homme et des enfants. La consistance de cette image, c'est son renvoi au réseau extérieur de l'idéologie de la famille, de la femme au foyer, du rôle libérateur des appareils ménagers, etc., réseau que l'image réarticule, et dont elle fait son back-ground. Son insistance, on la situera au niveau de la composition de l'image, de son caractère « séduisant », de la répartition « esthétique » des couleurs, du fait qu'elle est différente des autres affiches...

C'est dire qu'insistance et consistance coexistent, comme en linguistique la fonction sémantique (coïncidence du signifiant et du signifié) et la fonction syntaxique (connexion des signifiants entre eux). Mais leur importance relative varie selon les énoncés ; ainsi, à la télévision, l'insistance majeure, aux Actualités, est bien sûr l'insistance (« C'est vrai, c'est de l'information »), mais la consistance de ces émissions naît de leur insertion dans la règle du Programme.

Il faut, cependant, aller plus loin : cette affiche Brandt, un trajet dans le métro nous la montrait plusieurs fois, dans les stations successives ; elle se répétait. Autrement dit, elle formait un texte tautologique, elle entrait en consistance avec elle-même dans la chaîne de ses apparitions.

On doit donc distinguer, dans les media, deux ordres de répétition : la réarticulation d'idéologèmes qui trouvent ailleurs également leur exercice, et le ressassement, où ce qui est répété tire de la répétition la caution itérative de sa cohérence.

Il en est ainsi dans notre exemple des jeux : ils réinscrivent une image du savoir, de la production, du travail salarié, de la consommation, mais c'est par le ressassement de cette réinscription que celle-ci perd son caractère arbitraire, pour devenir aimable et *familière*.

12
Les jeux, la dette

Les gains périodiques des candidats, le profit imaginaire qu'en tire l'auditeur ont pour corollaire, du côté de l'appareil, une continuelle dilapidation : le medium et les annonceurs, quant à eux, ne cessent de perdre.

Sans aucun doute, cette dépense ostentatoire est de nature publicitaire. On pourra, d'abord, l'assimiler à une sorte de potlatch : le jeu sert de rituel à une destruction impressionnante de richesses[25], destruction par laquelle le medium et l'annonceur donnent la preuve de leur puissance : ils acceptent de sacrifier.
D'où l'aspect de fête que prennent les jeux : les richesses, exceptionnellement, circulent selon d'autres règles que les lois habituelles de l'échange, le medium (et le capital) renoncent avec emphase à la rentabilité.

Cependant, ce n'est pas pour autant une « dépense improductive »[26], une annulation de l'économie dans l'économie elle-même, mais une dépense fonctionnelle, la mise en scène de ces « frais de représentation » dont parle Marx : « A un certain degré de développement, [le progrès de la production] impose même au malheureux capitaliste une prodigalité toute de convention, à la fois étalage de richesse et moyen de crédit »[27]. Dans cette phrase, le terme de crédit est semble-t-il à entendre au sens de crédit financier ; en jouant sur le mot, on pourra lui donner une extension nouvelle : dans cette dilapidation, le medium et le capital gagnent de devenir crédibles en tant que monopoles, ils acquièrent une « image de marque », ils légitiment leur pouvoir.

Car dispenser des cadeaux leur sert à mettre l'auditeur-spectateur dans une situation d'allégeance ; la radio, la télé, les annonceurs, en distribuant des gratifications, nous forcent à accepter leur *loi*. Ils ne perdent donc pas en vain (si l'on peut dire) : ils en tirent un nouveau statut, comparable à celui du seigneur en régime féodal, puisqu'il se définit par une *dette imaginaire, envers eux, de l'auditeur-spectateur. Les jeux font de nous les perpétuels débiteurs de l'ordre qu'ils représentent*[28], d'une dette irremboursable, sinon par l'obéissance quotidienne à la loi du travail aliéné, autant qu'à celle de l'écoute du medium.

C'est bien pourquoi le financement, par des firmes, de jeux radiophoniques est plus pour elles qu'une manière de se « faire mousser », de se rendre sympathique : c'est une façon d'exercer une *tutelle* sur les auditeurs. On verra là, d'ailleurs, un des motifs pour lesquels le « secteur privé » semble si soucieux de s'emparer des monopoles publics de la communication de masse[29] ; ceux-ci lui fourniraient l'occasion d'étendre ce système de tutelle que déjà nous côtoyons quotidiennement.

Car il faut faire ici une distinction de détail : sur les stations privées, la dette va à la fois au médium et aux marques qui financent les jeux ou qui paradent en alternance avec les épreuves ; à la radio et à la télévision d'Etat, au

25. Il n'y a aucune différence ici entre media « privés » et « publics », même si les premiers entrelardent leurs jeux d'annonces publicitaires.

26. Cf l'article de Bataille *La notion de dépense*.

27. *Le capital*, livre I, Editions Sociales, tome 3, p. 34.

28. Ils ne sont bien sûr pas les seuls : cf les systèmes de crédit, discount, etc.

29. Il court, on le sait, une rumeur insistante de privatisation des trois chaines de télévision, et particulièrement d'Antenne 2.

contraire, elle va au seul médium — bien que cela commence déjà à changer, depuis qu'a été introduite la publicité de marques qui, on le sait, finance la TV de façon appréciable.

13
Le discours, la valeur

En échange de sa parole, le candidat reçoit de l'argent, ou une marchandise.

Si l'on s'en tient à la lettre de cette simple observation, on pourra formuler, quant aux jeux, une remarque à mon sens fondamentale : que la parole y acquiert un *statut économique*. Le jeu est le théâtre d'un échange, il y circule de la valeur, et la parole du candidat, rétribuée par le medium, prend figure de marchandise[30]. L'argent (le cadeau) est ici équivalent général de la parole, au sein du medium qui ainsi devient *marché*.

30. Ou de service : peu importe, puisque cette distinction tend à s'effacer

Un marché réel, certes, pour le candidat, mais surtout imaginaire pour l'auditeur-spectateur ; devant nous se déploie une circulation économique, dans laquelle nous sommes impliqués par la figure du vulgum pecus. Nous avons une activité d'appropriation imaginaire de cette valeur, valeur qui n'est pas identifiée aux seules interventions des candidats, mais, par contamination, à l'émission elle-même, et à la totalité des messages que le medium émet à notre intention. Un exemple symptomatique : actuellement, un animateur d'Europe I circule quotidiennement en voiture et décerne des sommes d'argent à des automobilistes qui ont pris soin de coller sur leur véhicule un macaron « Europe I c'est naturel ». Les heureux gagnants prouvent alors, en général, leur reconnaissance, en déclarant qu'ils écoutent fidèlement ladite station sur leur auto-radio. Ce à quoi l'animateur répond : « Vous avez raison, ça *rapporte* », ou une formule équivalente.

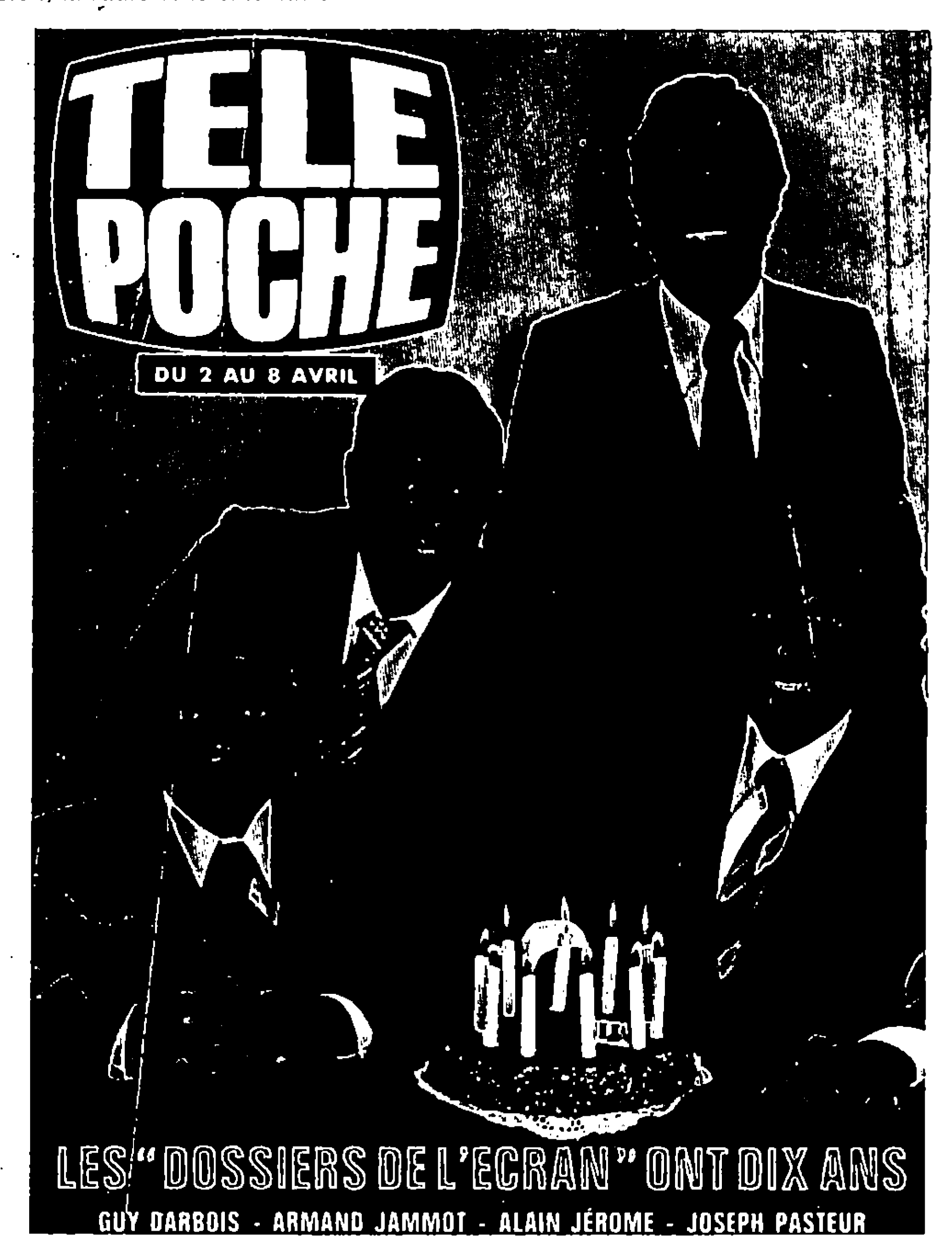
C'est donc bien le medium qui se valorise lui-même, et qui authentifie ses messages en leur donnant un équivalent économique : l'échange y sert de caution à l'usage. En effet, l'équivalence argent-discours engage ce dernier dans le mirage d'une valeur d'usage, qui se différencie selon l'*utilité* des diverses émissions ou les publics auxquels elles s'adressent.

14
Rentabilité, démonétisation

Voyons cela de plus près, sur l'exemple de la télévision. La thèse de Baudrillard[31] est très vraisemblable : la part de dépense sacrificielle, somptuaire, que représente l'achat d'un poste de télévision implique pour le téléspectateur des conduites de rentabilisation ; l'objet-tv, s'il est signe de standing et « gage de légitimité sociale », est aussi un capital investi, et, à ce titre, sollicite de son acheteur une pratique qui pourrait être décrite comme l'analogue d'un remboursement magique. Ainsi peut s'expliquer la vision systématique et non-sélective des programmes, le mode de consommation ayant pour principe le temps d'usage : « Il faut que ça serve »[32].

31. *Pour une critique de l'économie politique du signe*, p. 44 et sq.

32. On devrait cependant nuancer : les spectateurs les plus fascinés, les plus acharnés à un temps d'écoute maximal, ce ne sont pas, le plus souvent, les adultes (donc les acheteurs), mais les enfants.



Notre remarque rejoint la thèse de Baudrillard : cette rentabilisation par l'écoute, sans doute est-elle sollicitée par le medium lui-même, qui propose à son spectateur l'appropriation d'une valeur imaginaire du discours.

Cependant, tandis qu'au cinéma, par exemple, on paie son billet pour deux heures de spectacle, et quitter la salle en cours de projection, c'est bien perdre quelque chose, par contre, qu'on écoute la télé ou pas, c'est, comme on dit, le même prix. Aussi la parole tv est-elle démonétisée, dévaluée, *déchue* (la reconnaissance de cette déchéance s'affiche par la désinvolture fréquente des téléspectateurs : on circule, on parle d'autre chose...).

Autrement dit, on peut supposer que cette thèse fonctionne aussi dans l'autre sens : il n'y a pas de perte à ne pas écouter la tv. En même temps que le discours tv est véhicule imaginaire de valeur, et même *devient* de la valeur, en même temps cette valeur « tombe ».

On en verra pour indice le succès qu'ont les films de cinéma diffusés par la tv : « Ce soir il y a un film ». Intérêt qui n'est pas seulement celui des cinéphiles, et qu'on expliquera ainsi : si les films-cinéma sont généralement plus prisés que les dramatiques, c'est que non seulement ils sont le plus souvent mieux faits (techniquement), c'est aussi que, de multiples façons, ils coûtent plus cher.

En effet, il est de notoriété publique que les tarifs de fabrication (paiement des techniciens et des auteurs, coût des supports) sont plus élevés au cinéma, qu'exceptionnels sont les films-télé à grands décors et à grosse figuration (la figuration et les décors sont des indices de dépense), que les temps de fabrication sont plus longs au cinéma qu'à la télé (dont le premier souci est de mettre en boîte, chaque jour, le maximum de temps d'antenne). D'autre part, ce film que le téléspectateur voit dans son poste, s'il l'avait vu dans une salle, il aurait dû payer son billet.

Le film-cinéma diffusé par la télé, citation d'un médium par un autre medium, représente donc de la valeur doublement dérobée :

a) par la télévision, qui, on le sait, achète la diffusion de ces films à un prix bien moindre que leur fabrication lui aurait coûté ;

b) par le téléspectateur lui-même, qui « profite » de cette plus-value en consommant le film sans le payer.

C'est sans doute là une des raisons pour lesquelles, lorsque, en 1975, l'ORTF a été démantelé en sociétés concurrentes, et que lesdites sociétés, pour boucher les trous d'une production déficiente, se sont mises à diffuser énormément de films-cinema, les artistes et techniciens tant du cinéma que de la télévision ont pu protester[33], mais que ce scandale n'a trouvé que peu d'écho dans la population : il s'agissait en fait d'un « grand cadeau » de la télévision giscardienne.

33. Puisque cette diffusion massive mettait en péril leurs professions à plusieurs titres : côté télé, en les privant de travail ; côté cinéma, en bradant leurs produits et en risquant de vider les salles.

Une telle description pourrait être faite à propos d'autres émissions : les chanteurs, vous auriez payé pour les écouter à l'Olympia ; les Informations vous épargnent d'avoir à acheter le journal. Les programmes de télé sont autant de cadeaux aux téléspectateurs, dont la valeur est plus ou moins marquée. Et c'est là, au niveau des messages et non plus du medium, que se récupère la « valeur déchue » : les émissions entrent dans des rapports *différentiels* de valeur, et le spectateur saluera avec d'autant plus de joie, par exemple, tel débat politique, que la tradition des programmes en organise avec plus de soin la rétention.

Nos intellectuels de gauche sont d'ailleurs, à ce propos, relativement aveugles, lorsqu'ils déplorent l'énorme quantité d'émissions bêtifiantes, l'ignoble soupe des chansonnettes, des jeux, des reportages sportifs, etc. ces niaiseries sont là non seulement pour « occuper la scène », mais aussi pour entrer dans un système de rapports de valeur, pour mimer, au sein d'un programme, les différences des valeurs d'usage dont le marché est le théâtre.

Ce qui définit un âge *économiste* de l'idéologie dominante dans les media.

C'est pourquoi, aussi, une analyse systématique des media devrait considérer comme fondamental le caractère *citatif* d'une grande partie de leurs émissions ; il ne s'agit pas de pinailler, par exemple, pour savoir si la télévision est ou non un « art autonome », mais de marquer les implications de sa faculté d'accueillir d'autres spectacles.

(A suivre)

Pierre BAUDRY

Photo publicitaire pour la co-production A 2-Europe 1 (élections municipales) dans *Télérama*, n° 1417.




Les enfants du placard


Le théâtre des matières

Cinéma français
1

L'idée qui nous a guidés, en entreprenant cette série d'entretiens (d'autres suivront, dès le prochain numéro : Téchiné, Kané) n'a pas été de tout dire sur le tout du cinéma français (et sa crise). Plus modestement, il était question d'approfondir, de formaliser, ce qui, dans ce cinéma français (et sa crise), nous touche. Au triple sens que cela nous concerne (en tant que revue de cinéma), nous émeut (les films que nous aimons, que nous défendons), nous serre de près (leurs auteurs sont parfois issus de l'équipe des Cahiers — actuelle : Comolli, Kané, — ancienne : Biette, Techiné — ou sont des lecteurs attentifs de ce qui s'y écrit : Jacquot.)

Ce qui unit leurs premiers films, c'est — a minima — l'anti-naturalisme et une certaine méfiance envers l'unanimisme, ces deux mamelles de la « fiction de gauche », ces deux cibles traditionnelles des Cahiers. Je dis bien : a minima parce que ce n'est qu'une définition négative, à partir de laquelle les projets filmiques qu'elle nourrit ne peuvent que se différencier de plus en plus. Il ne s'agit donc pas d'une école, à peine d'une tendance, tout au plus d'une sensibilité, née d'une histoire jusqu'à un certain point commune.

Nous avons envoyé un questionnaire à B. Jacquot et à J.-C. Biette à partir duquel les entretiens ont été réalisés au magnétophone. Les questions étaient de trois ordres : 1) Le mode et les moyens de production des films, le travail avec les acteurs, l'importance de la lumière (trait particulièrement pertinent en ce qui concerne ces cinéastes). 2) La question dite de la cinéphilie. Comment elle se marque, s'inscrit, se cite dans les films. 3) La question, plus vaste, de l'évaluation de ce que devient l'aspect artisanal du cinéma dans un cadre industriel complètement affolé (la crise, encore).

Ce sont des questions générales qui n'entament pas l'analyse des films mêmes. On peut dire d'ores et déjà que *Les enfants du placard* comme *Le théâtre des matières* sont des films importants. Dans les entretiens qui suivent, B. Jacquot et J.-C. Biette parlent très différemment une *même* exigence.

S.D.

Entretien avec Benoît Jacquot
(Les enfants du placard)

Cahiers. *Comment travaillez-vous (rôle de l'avance sur recettes, budget, importance des acteurs etc.) ?*

B. Jacquot. Les deux films sont montés à peu près de la même façon, à savoir que le financement s'est fait, d'une part avec l'avance sur recettes et d'autre part avec la télévision : l'INA pour *Les enfants du placard* et les trois chaînes réunies pour *L'assassin musicien.* On a bouclé le budget avec ça, plus, disons, un petit risque pris par le producteur pour les découverts et les dépassements éventuels, ce qui a été le cas pour les deux films. Un producteur, qui au départ, est supposé ne prendre aucun risque et simplement gérer de l'argent que le metteur-en-scène trouve (que ce soit l'avance ou la télévision) , finalement on s'aperçoit qu'il risque quand même quelque chose à un certain niveau, qui est de l'ordre de vingt à trente millions, sur les dépassements, les crédits, les engagements pris, dans la mesure où même une grosse avance, même un fort apport de la télé, ça ne suffit pas à faire un film.

Cahiers. *Et pour* Les enfants du placard, *tu as eu combien d'avance ?*

B. Jacquot. J'ai eu 85 millions d'avance et 40 millions de l'INA. Ça fait 125 millions. On peut estimer que le film va revenir autour de 150 millions, donc il y a un risque pris par le producteur, risque qui est pour le moment de 20 à 25 millions de sa poche. Et son travail à l'heure actuelle consiste au moins à amortir ce trou-là. Ce qui fait que, quand des grandes boîtes de cinéma traitent à la légère ce genre de producteur en les appelant « chasseurs de primes, escrocs, cavaliers bancaires » ou d'autres appellations de ce genre, ils ont tort parce que ces cavaleries ils les font, c'est sûr, chasser les primes ils le font aussi, parce que c'est comme ça qu'ils font marcher leur boîte de production, mais il n'empêche que je vois mal comment j'aurais pu assurer avec les deux apports que j'ai trouvés la production du film. Parce que je suis tout à fait incapable, moi, de mener de concert l'écriture d'un scénario, la mise en scène d'un film et son montage, en même temps que les combines financières de tous ordres qu'il faut magouiller pour pouvoir monter un film comme ça. Ça tient au fait que les deux films ont été faits sans vedettes. Au départ, j'avais l'intention, l'idée, de faire en tout cas le deuxième avec une vedette. Dans ce cas, ça se serait passé tout à fait différemment, c'est certain. Le film aurait été très différent. Ça n'a pas marché et je ne suis pas mécontent que ça n'ait pas marché. J'avais pensé à une comédienne sur le nom de laquelle on peut trouver des sommes assez consistantes, d'une part sur les ventes en général et d'autre part sur les à-valoir distribution.

Cahiers. *Et tu peux dire ce qui aurait changé si tu avais fait le film avec une vedette ?*

B. Jacquot. D'une part, j'aurais fait le film en beaucoup plus de temps, peut-être le double de temps. Je l'ai fait en six semaines, j'en aurais sans doute mis entre dix et douze. Et ça aurait changé complètement l'économie du tournage, donc l'économie générale du film. Il se trouve que je sens maintenant, après deux films tournés à peu près au même rythme, que j'ai besoin de tourner dans la rapidité, ce qui ne veut pas dire la précipitation, mais dans la *condensation* de tout, aussi bien pour les comédiens que pour l'état général des gens avec qui je travaille.

Cahiers. *Est-ce que ça veut dire que tu comptes te limiter à des budgets relativement modestes ?*

B. Jacquot. Non, je ne pense pas. Parce que ça ne m'intéresse pas du tout de refaire à chaque fois la même chose, que ce soit au niveau du mode de production ou au niveau du film à l'arrivée. Donc je compte bien, peut-être le prochain ou un autre, travailler avec des moyens plus monumentaux, mais à ce moment-là, j'essaierai de calculer mon coup, même au niveau du scénario et du travail de mise en scène en fonction de ce mode de production-là. *Les enfants du placard,* même si j'avais pensé pour le rôle féminin à une grosse vedette, une star, je n'avais pas pour autant réellement évalué ce que ça impliquait par rapport au mode de production du film et d'une certaine façon j'aurais sans doute été surpris, pris à revers, quelque part, si je m'étais trouvé réellement avec une star. Dans les pourparlers avec ces stars en question, je me suis trouvé pris à revers par des problèmes que je n'imaginais pas.

Il y a, à mon avis, nécessairement un rapport conflictuel entre un cinéaste et ses protagonistes. Pour moi, c'est fondamental. Les choses ne se passent jamais autrement. Mais si ce conflit, d'une certaine façon, passe au réel, se trouve dramatisé dans le vécu, les choses tournent au pire, c'est-à-dire que le film, ce n'est pas dix semaines que j'aurais mis à le faire, mais douze ou treize, avec des dépassements et des problèmes caractériels que moi, personnellement, j'abhorre.

Cahiers. *Tu parlais du rôle des télévisions. Est-ce que tu penses que pour des films un peu difficiles, l'avance ne suffisant pas, c'est nécessairement auprès des télés qu'un (jeune) cinéaste trouve de quoi compléter ?...*

B. Jacquot. Je ne vois pas pourquoi les choses se transformeraient, même si elles se transforment par ailleurs. Si un cinéaste est fort, si c'est quelqu'un de singulier et d'intéressant, il rencontrera toujours les pires obstacles, que ce soit auprès d'une production plus ou moins étatisée ou auprès du capitalisme sauvage à l'heure actuelle. C'est sûr. Pour le moment, on est dans une période où c'est plus amusant sans doute de monter un film que ça l'a été ou que ça le sera. Parce qu'on est dans une espèce de période intermédiaire où on peut jouer sur deux tableaux, c'est-à-dire sur une production qui va vers l'étatisation (que ce soit le CNC ou les télévisions) et puis de l'autre côté des maisons de distribution, genre Gaumont, AMLF ou les producteurs privés. On peut faire arriver à faire jouer ces deux tableaux l'un sur l'autre, l'un contre l'autre et à s'amuser un peu en créant des parasitages de l'un sur l'autre qui finalement peuvent donner des effets un peu intéressants au niveau de la production.



Par exemple, c'est très significatif qu'un type comme Toscan du Plantier, qui est le directeur de la plus grosse boîte de distribution en France à l'heure actuelle, soit un fanatique de Chantal Akerman. C'est une chose qu'on n'aurait pas imaginée il y a encore quelque temps. Moi personnellement ça m'amuse de monter ces films, je trouve un certain plaisir à faire en sorte qu'une affaire soit montée. A mon avis, ça va devenir beaucoup moins amusant ou beaucoup plus pénible, plus laborieux et vraiment chiant dans quelques années quand ce sera carrément étatisé, parce que c'est ce vers quoi on va.



Cahiers. *Le rôle de la télé, ça consiste à se borner à avancer de l'argent. Ou est-ce qu'il y a une contrepartie ?*

B. Jacquot. Il y a une contrepartie énorme. Ils ont 40 ou 50 % du film pour un tiers ou un quart du budget. C'est terrible ce qui se passe avec les télévisions, surtout avec l'INA. L'INA c'est très pratique avant de faire un film parce qu'ils sont branchés sur une certaine modernité entre guillemets, ils savent très bien qui sont les gens intéressants, qui il faut propulser, ils sentent l'air du temps, donc ils avancent illico des sommes qui sont nécessaires quand on commence à faire un film mais à des conditions qui sont draconiennes. Ils disposent d'une copie dont ils font ce qu'ils veulent. Ils peuvent la programmer, ce qu'ils n'ont pas fait jusqu'à maintenant, ils n'ont programmé aucun des films qu'ils ont co-produits. Si on voit leur liste de productions depuis qu'ils existent, c'est sûrement un des meilleurs producteurs français à l'heure actuelle, il n'y a pas de doute.



En tous cas, ce qui est sûr, c'est que pour faire le genre de films auquel appartiennent les deux miens, l'avance, c'est quelque chose de fondamental. Pour le moment, il n'y a certainement pas moyen de s'en passer. Et ça devient de plus en plus difficile. J'en parle en connaissance de cause parce que j'y siège dans la mesure où, étant donné les difficultés accrues, et qu'on sent croître au fil des mois, de la production privée, on voit arriver à l'avance sur recettes des cinéastes, des scénarios, qui ne l'auraient jamais demandée il y a encore un an. Et ça crée une concur-



Les contrebandiers de Moonfleet (F. Lang)

« *Moonfleet*, pour moi, est le film qui articule le plus précisément et le plus fortement le type de fiction qui m'intéresse et l'idée du cinéma qui est celle de Lang. A savoir tout un type de romanesque anglo-saxon de la fin du XIXᵉ siècle et en même temps des choses sur l'enfance, la faute, l'image du père etc. »

rence terrible pour ceux qui font leur premier film et qui partent nécessairement défavorisés dans cet espèce de concours vis-à-vis des ténors auxquels on a du mal à ne pas la donner.

Cahiers. *Et dans ces conditions-là, l'étatisation, ça te paraît quoi, un mal, un mal nécessaire ? avec quelles répercussions ?*

B. Jacquot. On peut essayer d'évaluer ce que ça sera par rapport à la façon dont fonctionne en ce moment un organisme comme l'avance sur recettes. Ce sera une espèce de loterie, aussi hasardeuse. Simplement elle fonctionnera sur d'autres critères supposés plus démocratiques mais je ne vois pas en quoi ils le seront puisqu'il s'agit de commissions avec des gens qui chacun ont des positions et une subjectivité précises, voire hétérogènes. Depuis sept ou huit commissions où je suis, il y a des films qui ne sont pas passés à une voix près et qui, à mon avis, auraient dû passer. Quelquefois il y a conflit, la commission est partagée et il manque une voix pour que tel projet passe et le film ne se fait pas. Donc les choses reviendront à peu près au même... Pour tout cinéaste maintenant, il y a une fonction de la *ruse* qui est très importante. On ne peut pas arriver à faire un film sans ruse. Il faut un minimum de ruse par rapport au système en général et on peut, avec de la ruse, arriver à fabriquer un objet en n'en faisant qu'à sa tête. Mais il me semble que si les choses vont vraiment vers l'étatisation, la fonction de la ruse sera compromise.

Cahiers. *Et au niveau, par exemple, de l'écriture du scénario, il faut donner des gages apparents...*

B. Jacquot. Ça, ça pouvait marcher vis-à-vis de la production privée. Ecrire un scénario selon les critères en vigueur à l'heure actuelle, c'est effectivement un atout. Au contraire, la commission d'avance sur recettes, ce sont plutôt des critères de qualité d'écriture, de qualité artistique qui dépendent complètement de la tête de chacun.

Cahiers. *Mais alors, la fonction de la ruse, tu la voix comment, là ?*

B. Jacquot. Moi je crois qu'avec les scénarios, avec les acteurs, les vedettes et tout ça, on pouvait arriver à ruser avec les producteurs privés, d'une façon intéressante. Avec les avances sur recettes, les critères artistiques ou culturels de l'un ne sont pas ceux de l'autre, alors cela devient d'une complication folle.

II

Cahiers. *Comment travaillez-vous avec les acteurs ?*

B. Jacquot. L'un des paramètres de la soi-disant modernité, c'est la remise en cause de la division du travail vis-à-vis des acteurs, vis-à-vis des techniciens, vis-à-vis des ouvriers. Moi, c'est une des choses qui me paraissent les plus floueuses et finalement les plus répressives qui soient, parce qu'il s'agit en fait de laminer les désirs de chacun et les rapporter les uns sur les autres en organisant une vaste entreprise de brouillage. A mon avis, ce qui fait travailler, ce qui pousse un acteur, une actrice, un ingénieur du son ou un directeur de la photo, ce sont des désirs complètement différents, voire hétérogènes. Donc l'idée selon laquelle le directeur de la photo pourrait s'occuper de la mise-en-scène, le metteur-en-scène de la photo, l'acteur ou l'actrice pourrait donner son point de vue sur la mise-en-scène ou sur la photo, etc., etc. est une des choses qui, je le répète, me paraît les plus floueuses et les plus répressives parmi les idées en cours à l'heure actuelle. Ça implique qu'un film, c'est fait d'une juxtaposition de désirs complètement différents, qui, — c'est fondamental — obéissent, sont tous accrochés à une loi qui est celle du désir du metteur-en-scène. Finalement, ça pose fondamentalement le metteur-en-scène en maître et que tout dépend de la façon dont il joue avec cette position, dont il peut faire tourner les discours. Alors, on a les grands symptômes de la maîtrise absolue qui sont les Lang, les Mizoguchi, mais il est bien évident que si maintenant on essaie de mimer ce genre de position on tombe dans l'académisme ou la répétition. Et ce qui est intéressant, c'est de voir comment on peut tourner les choses et faire jouer cette position de maîtrise absolue qui est une position de départ pour qui décide de faire un film en tant que cinéaste.

C'est dans le travail avec les acteurs que quelque chose peut se passer, que cette maîtrise d'origine, dans laquelle je suis placé, peut être remise en cause, peut être relancée, rejouée.

Cahiers. *Ça a donc à voir avec le rapport conflictuel dont tu parlais tout à l'heure...*

B. Jacquot. Absolument. C'est un rapport fondamentalement conflictuel dans la mesure où l'acteur, l'actrice, ne veut jamais ce que veut le metteur-en-scène. C'est quasiment une loi. Et il y a donc dans ce que fait l'acteur, dans ce que fait l'actrice, une remise en cause de celui qui est censé les diriger. C'est surtout patent avec les actrices. Ça va de l'idée qu'elle se fait d'un rôle jusqu'à quelle robe, quelle coiffure, elle ne veut pas ou veut bien porter. Et ça se passe du début à la fin d'un tournage, ça.

Cahiers. *C'est des problèmes que tu t'attendais a priori à rencontrer, par exemple dans ton dernier film, avec Brigitte Fossey ou Isabelle Weingarten et pas avec Sorel, Marchal ou Rist ?*

B. Jacquot. Beaucoup moins. A mon avis, un acteur et une actrice, c'est très différent. Ils fonctionnent très différemment. Mais toujours sur un mode conflictuel. Simplement ça s'accentue très fort dès qu'il s'agit d'une actrice.

Cahiers. *Dans* Les enfants du placard *ta distribution est intégralement professionnelle. Ce n'était, pour ainsi dire, pas le cas dans* L'assassin musicien. *Ce saut, ça s'est traduit comment ?*

B. Jacquot. Ça s'est traduit par ça. Moi, pour mon premier film, je n'avais pas envie de prendre ce risque d'être remis en cause, défié par des acteurs professionnels.





Cat people (J. Tourneur)

« Cette manière qu'ont les personnages de se rencontrer à partir de jeux de regards où on pèse la personne, comme ça, d'un seul coup... »

Le dernier des hommes (F.W. Murnau)



Cahiers. *Mais dans le cas d'acteurs non professionnels, n'y a-t-il pas la même situation conflictuelle ?*

B. Jacquot. Non, pas vraiment. Un acteur non-professionnel qui accepte d'être le protagoniste d'un film, c'est, je crois, pour des raisons fondamentalement différentes. Je le sais empiriquement, mais ça doit être prouvable.



Cahiers. *Peut-être que les acteurs professionnels ont une image à défendre. C'est pour ça qu'ils se soucient tout particulièrement de ce que le metteur-en-scène va faire de cette image puisque d'une certaine façon ils remettent entre ses mains une image qu'ils s'efforcent de perpétuer ou d'accroître de film en film et qui est forcément aliénée au travail du metteur-en-scène. Tandis que quelqu'un qui n'a jamais travaillé dans le cinéma s'intéresse à expérimenter ce que ça peut être que d'être dans la peau d'un acteur et ce n'est pas du tout la même chose.*

B. Jacquot. Or il est bien évident qu'un cinéaste qui a un intérêt quelconque, essaie de détourner cette image, d'en faire autre chose, de créer des effets de surprise, de pervertir plus ou moins cette image instituée. Donc il y a nécessairement conflit.



Cahiers. *Mais dans le cas de Lou Castel, c'est à la fois un acteur qui a une image et que ne l'a plus, qui l'a un peu perdue au fil des années. Et inversement, Brigitte Fossey c'est quelqu'un qui est en train de se refaire une image.*

B. Jacquot. Pour Lou Castel, il y a quelque chose de particulier. Je savais quand je le dirigeais, comme on dit, que j'allais le doubler. Quoi qu'il fasse, je savais que je pourrais récupérer les faux pas ou les écarts par le travail de doublage que je ferais après, en personne. Je savais dès le départ que Lou Castel, c'est moi qui le doublerais. Ce qui s'entend dans les deux sens. Mais ce rapport de conflit, je crois qu'il n'est pas contournable quand on fait un film. Avec tout d'ailleurs, mais c'est présentifié de façon violente avec les comédiens Et toutes les histoires amoureuses bien connues des metteurs en scène à leurs comédiennes viennent de là, finalement.

Cahiers. *Mais dans le cas des techniciens, est-ce que le problème se pose dans les mêmes termes ?*

B. Jacquot. Il se pose plus ou moins dans les mêmes termes, oui, de façon moins violente, de façon moins radicale, mais il y a toujours des histoires d'amour entre les techniciens et le metteur-en-scène et des histoires de haine aussi.



Cahiers. *Il y a quelqu'un qui a un rôle assez éminent parmi les techniciens, c'est le directeur de la photo.*

B. Jacquot. Oui. Dans la mesure où il est coincé entre le désir du metteur-en-scène et le désir de l'actrice ou de l'acteur. Puisqu'il est là, lui, encore plus















JEAN MARAIS
JOSETTE DAY

LA BELLE ET LA BETE

JEAN COCTEAU

MILA PARELY · NANE GERMON · MICHEL AUCLAIR

MARCEL ANDRE

ANDRE PAULVE

concrètement que le cinéaste, pour nimber le visage de l'actrice dans un halo de beauté. Il est l'exécuteur de *ça* que l'actrice veut du metteur-en-scène. Il est coincé dans ce double rapport. Il a sans doute une position très vacillante et très difficile. Ce sont rarement des gens très solides, les gens qui font la photo. Ce sont des gens qui craquent facilement.

Cahiers. *Et toi, justement, comment tu obtiens que ces opérateurs ne donnent pas cette image que les actrices veulent d'eux et de toi ?*

B. Jacquot. Il faut chercher à travailler — c'est mon cas — avec des opérateurs qui se préoccupent plus de se brancher sur des idées de lumière qui ont à voir avec la mise-en-scène que sur des idées de lumière qui ont à voir avec la préservation de telle ou telle image de marque d'une actrice. Il y a des directeurs de la photo qui sont des opérateurs patentés d'actrices. C'est-à-dire qu'il y a des actrices qui choisissent leur directeur de la photo. Par contre, il est sûr que des films comme les miens, ce sont plutôt des opérateurs comme Nuytten ou Pierre Lhomme qui sont plutôt branchés sur des problèmes de mise-en-scène. Sans justement, eux, vouloir « jouer » à la mise en scène et prendre la place d'un autre. Ce ne sont pas des gens qui ont envie de faire des films. Il y a aussi des opérateurs dont on sent constamment que leur vrai désir, c'est de faire des films. Et c'est extrêmement pénible. Il y a sans arrêt interférence.

Cahiers. *Comment ça s'est passé pour toi le passage du travail avec Nuytten au travail avec Lhomme ?*

B. Jacquot. Ce ne sont pas du tout les mêmes personnes, ils ne fonctionnent pas du tout de la même façon. Simplement, Nuytten, c'est par amitié et par lien personnel que j'ai travaillé avec lui pour *L'assassin musicien,* alors que Lhomme, que je ne connaissais pas du tout, c'était à partir de photos sur des films précédents qu'il avait faits que j'avais envie de le faire travailler. Il avait fait par exemple la photo d'un film atroce, épouvantable, l'une des plus belles photos couleur que j'aie vues dans le cinéma français, qui était *L'armée des ombres* de Melville. Les idées de lumière qu'il y avait là-dedans étaient très proches de ce que j'avais envie de lui faire faire. Et aussi la photo de *Quatre nuits d'un rêveur* de Bresson...

Alors, comment ça se passe pour la lumière ? Pour moi, ça se passe au niveau même du scénario. Ça fait partie du travail de la fiction. Dans un scénario de moi, il y a au moins autant d'indications de lumière que d'indications gestuelles ou d'intonations. C'est fondamental. Ça fait partie du film dès le départ.

Cahiers. *Tu n'as pas le sentiment que dans le cinéma français actuel, la lumière joue un rôle très faible, qu'elle est délaisséee ?*

B. Jacquot. C'est presque un phénomène historique. A part Cocteau, je crois que la lumière n'a jamais joué un rôle de départ dans les films français. Jamais. Même quelqu'un comme Bresson — Bresson étant l'un de ceux qui ont le plus réfléchi sur le cinéma en tant que tel — les idées de lumière ne sont pas des idées cinématographiques, comme chez Murnau ou Lang, ce sont des idées picturales, plastiques, mais pas de mise-en-scène... Et dans le cinéma français, c'est un fait historique qu'on trouve très peu de cinéastes qui travaillent dès le départ, qui pensent leur film, entre autres, en fonction des lumières.

Cahiers. *A part Cocteau, il y a quand même Godard...*

B. Jacquot. Je ne crois pas. Quand Godard fait intervenir des idées de lumière au niveau de la cinématographie, dans les films d'avant *British sounds,* ça fonctionne toujours comme citation d'un autre film. Oui, c'est plutôt dans les films récents, depuis *Tout va bien,* dans *Comment ça va* à cause de ces visages plongés dans l'ombre ou des objets éclairés... Mais ça ne me paraît pas évident que ça joue sur des idées de lumière. En tout cas, ça ne joue pas comme appel de fiction.

Cahiers. *Pour toi c'est quelque chose qui est donc lié au* drame *et tu en trouves les références les plus marquantes chez Lang et chez Murnau, dans l'expressionisme allemand.*

B. Jacquot. Oui, absolument. Dans l'expressionisme allemand et dans ce qu'il est devenu à Hollywood. C'est-à-dire Lang, Tourneur principalement. Et dans *Les enfants du placard,* cette référence est plus nuancée que dans le premier film parce que le film tout entier est construit de façon plus souple et moins rhétorique, donc beaucoup moins systématique. Mais les principes d'éclairage restent les mêmes. C'est-à-dire que l'intérieur de chaque plan est rythmé par des zones de lumière et d'ombre. Il s'agit de ce qu'on voit et de ce qu'on ne voit pas, de ce qu'on sait et de ce qu'on ne sait pas et de ce qui passe de la lumière à l'ombre constamment. Ça c'est un noyau fictionnel engagé dans les films que je fais, c'est sûr.

III

Cahiers. *Vous avez été marqué par des auteurs (au sens* Cahiers *du terme). Comment ce marquage est-il inscrit dans vos films ?*

B. Jacquot. Moi, ce que j'ai vraiment envie de relancer dans les films que je fais, c'est des choses qui étaient en jeu effectivement dans toute cette part sombre d'Hollywood, Lang, Tourneur ou Hitchcock, (ou encore Curtiz). Cette part-là de ce cinéma-là relevant, elle, de tout un champ romanesque, allemand, anglais, américain, fin XIXe - début du XXe, que j'ai très envie de refaire fonctionner dans mes films. Mais ça implique, par rapport au cinéma qui se fait maintenant et à ce qu'on appelle la modernité, toute une série de problèmes. Qu'est-ce que ça veut dire par exemple de réactiver le romanesque, de réactiver la fiction, par rapport à Godard ou à Straub ?



Marnie

Hitchcock

Vertigo



Cahiers. *Je ne suis pas sûr qu'ils ne soient pas hantés par la même question. Quand Straub dit de* Fortini/Cani *que c'est un mélodrame, avec les rapports du père et du fils, etc. Ou quand on pense à* Comment ça va *qui est aussi l'histoire d'un père qui écrit à son fils. Je ne crois pas qu'ils cessent absolument de se référer à un cinéma romanesque. La différence est peut-être plutôt au niveau des moyens de production qu'ils se donnent et de ce que ça implique dans leurs fictions...*

B. Jacquot. Moi, je ne crois pas. Le seul film où il y ait une adéquation du métalangage de Straub au film, c'est *Non réconciliés*. Et ce n'est pas un hasard si c'est le plus fort, en tous cas le plus narratif, alors que dans tous les autres il y a un déport complet entre ce qu'il peut raconter sur le film et ce qu'est le film pour nous, de l'autre côté. Et quand Straub dit que *Les affaires de Mr. Jules César,* c'est exactement pareil qu'un film de Hawks, moi je ne peux pas l'éprouver comme ça. C'est pas du tout de ce côté-là que je l'éprouve. C'est au contraire, comme Godard, une remise en question fondamentale de tout ce que ça peut vouloir dire : le romanesque, la fiction, la représentation, etc. On ne peut pas embrayer sur *Fortini/Cani* comme on embraye sur Stevenson, quand-même. C'est pas le *Maître de Ballantrae.*

Cahiers. *C'est nous qui avons fait l'erreur de répondre à cette question vu que cette question, tu te la posais à toi-même...*

B. Jacquot. J'ai très peur qu'on en arrive à un point où les choses ont été radicalement poussées au plus loin par des gens comme Godard ou Straub et qu'on en arrive maintenant au moment des adeptes et des plagiaires et que ça pour moi, c'est le pire. On a vu ça avec Joyce, avec Artaud. On voit ce que ça donne les imitations ou les mimes de Joyce et d'Artaud. On peut imaginer ce que seront les mimes, les adeptes, les prosélytes de Godard ou de Straub. Et à mon avis, ce sera le pire, comme toutes les modernités qui passent à la rhétorique. Donc il faut à mon avis changer de terrain, essayer de trouver autre chose et plutôt que l'idée de modernité, moi ce qui m'intéresse davantage, ce sur quoi il faudrait insister, c'est l'idée de *singularité*. Il faut chercher des films qui ne ressemblent à rien, qui ne relèvent de rien, qu'on ne puisse pas référer...

Cahiers... *des films qui ne ressemblent à rien* aujourd'hui *mais ce sont des films qui sont pleins de souvenirs...*

B. Jacquot. Ah complètement !

Cahiers... *des souvenirs implicitement ou explicitement inscrits dans le film. Dans le tien, il y a une séquence de* Moonfleet *tout à fait nécessaire d'ailleurs, avec beaucoup moins d'arbitraire que les citations que l'on pouvait trouver dans les films de Godard à l'époque de la Nouvelle Vague. Tout ça débouche peut-être sur la question dite* de la cinéphilie...

B. Jacquot. Mais faire appel à des cinéastes ou à des

références comme Lang ou Tourneur, c'est déjà une singularité. Il y a un temps, ça a été du dandysme, maintenant c'est de la singularité... Quand vous me posez cette question : « avez-vous le sentiment de vous adresser à un public cinématographiquement plus cultivé, moins naïf ? », moi, je réponds : pas du tout. Les choses n'ont absolument pas changé. Personne ne sait mieux maintenant — on sait même plutôt moins parce qu'on assiste maintenant à des tas de choses qui ont une fonction de refoulement par rapport à l'importance d'un Lang ou d'un Tourneur.

Cahiers. *Récemment, au* Masque et la plume, *des gens ont critiqué* Barocco *en disant : Téchiné a beaucoup de culture, il connaît bien le cinéma, son film est plein de références et ils le condamnaient en disant : il s'est fait plaisir à lui-même. Donc, des gens qui ne connaissaient pas ou mal ce cinéma auquel Téchiné se référait se rendaient* quand même *compte qu'il y avait là un effet culturel. Et c'est la grande différence entre maintenant et il y a une quinzaine d'années (quand aimer Tourneur relevait effectivement du dandysme), c'est que ces cinéastes sans cesser pour autant d'être mal ou peu connus, font partie d'un corpus culturel diffus...*

B. Jacquot. Peut-être que c'est tout bêtement parce que les cinéastes qui font ces films-là étaient ceux qui il y a quinze ans entretenaient ce dandysme. Dans *Barocco,* c'est clair, il y a des citations qui sont données comme telles, qu'on ne peut pas ne pas repérer comme telles. On repère donc que là, oui, il y a citation, qu'il cite. On saisit ou non que c'est *Marnie* qui est cité, mais on repère qu'il y a citation.

Cahiers. *Ce que j'entends dans ce que tu dis c'est que toi tu as une façon singulière d'utiliser tes sources.*

B. Jacquot. Quand on fait du cinéma, ce n'est pas à partir de rien, c'est à partir d'un désir de cinéma qui fonctionne sur des noms, sur des films, qui accroche sur un stock préalable de films vus et de cinéastes admirés. Evidemment ça intervient. C'est la façon de faire fonctionner tout ça qui peut être plus ou moins singulière, plus ou moins fuyante ou cadrable d'emblée. Moi, ce qui me travaille chez ces cinéastes, c'est une façon qui leur est commune, dans une certaine mesure, de se placer vis-à-vis de ce qu'ils filment. Une sorte de *code personnel d'honneur esthétique,* chacun à sa manière. Une façon de filmer les choses, de filmer les gens, d'envisager la fiction, la lumière, qui impliquent une place, une position du metteur-en-scène qui a une idée morale du cinéma, sûrement. C'est plutôt ça qui me fait travailler. « On n'a pas le droit de filmer comme ça, on n'a pas le droit de couper là... » etc. Et puis aussi, ce sont des gens qui ont constamment été *dupes* de ce qu'ils faisaient. Si le génie c'est quelque chose, c'est ça : c'est cette façon de marcher à fond dans ce qu'on met en jeu et donc de risquer le tout pour le tout, toujours. De ne jamais faire les malins, de ne jamais prendre une distance plus ou moins ironique etc. Le partage qu'on faisait finalement entre les cinéastes hollywoodiens, c'était ceux-là qui se risquaient entièrement dans ce qu'ils faisaient, jusqu'au bout, et puis ceux-là qui ironisaient plus ou moins, qui jouaient avec leur matériel, qui en général bricolaient... C'est la position du non-dupe, de l'ironie affichée, de la distance prise et en fait du « moi, je suis moderne ». Cette idée de la modernité, en ce moment, c'est ce à quoi j'en ai le plus. Etre moderne, pour moi, pour le moment, c'est ce qu'il peut y avoir de pire. Tout ce qu'implique, d'une certaine façon, le travail d'un Straub ou d'un Godard — qui est absolument incontournable, j'en suis bien d'accord — pour qui voudrait bouger dans ce sillage-là, c'est une idée globale de la modernité, qui tomberait, qui tombe déjà (on a des exemples) dans la rhétorique pure et simple, dans l'effet de style.

Cahiers. *C'est-à-dire que cette écriture — la référence à Joyce ou Artaud est justifiée — sortie de l'expérience singulière qui lui est consubstantielle, ne veut plus rien dire.*

B. Jacquot. Absolument, absolument.

Cahiers. *Pour en revenir aux* Enfants du placard, *ce n'est pas au niveau de la citation que ça se passe. C'est soit par un rappel littéral, soit par une inspiration au niveau de toute la matière du scénario. Les références ne sont jamais dispersées, sporadiques, rhapsodiques comme c'est le cas dans la Nouvelle Vague, depuis Godard et Truffaut ; elles sont très restreintes, très précises et elles concernent toute la logique de l'histoire.*

B. Jacquot. Je suis effectivement obsédé par un certain cinéma et par un certain nombre de films et, en même temps, je fais mes films après Godard, après Straub. Tout vient de là, il y a un anachronisme (cet effet de citation dans le film) mais qui ne joue pas, comme chez certains, sur un mode rhapsode, effectivement. Ce ne sont pas des idées de tissage, il ne s'agit pas de bricoler un petit méccano où interviendraient des bouts de tel ou tel film, pour des raisons complètement formalistes. C'est *une* pensée du cinéma qui s'investit entièrement dans les films que je fais. Seulement cette pensée, qui était vécue sur un mode certainement inconscient chez les metteurs-en-scène dont on parle, elle est vécue chez moi à partir d'une position de savoir qui est la position du cinéphile, qui pourrait d'ailleurs me mettre facilement du côté des non-dupes. Or toute ma position consiste à me mettre dans la position de celui qui est dupé par ce qu'il est en train de manipuler.

Cahiers. *Tu ne définirais donc pas la scène de* Moonfleet *qu'il y a dans ton film comme une citation. C'est beaucoup plus que ça, plutôt la matrice du film...*

B. Jacquot. Moonfleet, pour moi, est le film qui articule le plus précisément et le plus fortement le type de fiction qui m'intéresse et l'idée du cinéma qui est celle de Lang. A savoir tout un type de romanesque anglo-saxon de la fin du XIXe siècle et en même temps des choses sur l'enfance, la faute, l'image du père etc. Et une pensée du cinéma qui est là poussée

à son comble, chez Lang, là et dans les deux films indiens. C'est à partir de ça que *Moonfleet* est mis en jeu dans mon film et lui sert quelque part de matrice.

Cahiers. *Et Tourneur ?*

B. Jacquot. Tourneur, je dirai que c'est plutôt dans les effets de surprise, dans les effets d'apparition. C'est le Noir qui sort du noir. Toute la scène où le mari et le père parlent du trafic de chair humaine, avec cette horreur mi-dite, ce sont des scènes tourneuriennes. Cette manière qu'ont les personnages de se rencontrer à partir de jeux de regards où on pèse la personne, comme ça, d'un seul coup... La façon qu'a la fiction de prendre un coude tout d'un coup, à partir d'un jeu de regard ou d'un temps de silence ou d'une cessation de la parole — je pense à la rencontre des deux femmes dans *Cat people*...



Vaudou

« Tourneur, je dirai que c'est plutôt dans les effets de surprise, dans les effets d'apparition. C'est le Noir qui sort du noir... »

Cahiers. *Et comment vois-tu le public par rapport à ce cinéma ?*

B. Jacquot. Si ce que je fais intervenir comme référence cinématographique dans mes films n'est pas repérable directement et littéralement, ça produit nécessairement des effets sur le spectateur qui, eux, renvoient au type d'effets que cherchaient à produire certainement un Lang ou un Tourneur. Etant donné la non-culture cinématographique du public, il ne peut pas référer à un nom ce que moi je mets en jeu dans mes films, mais il réfère nécessairement à un type d'émotion, à un type de réaction que pouvaient produire ces films...

« Alors, on a les grands symptômes de la maîtrise absolue qui sont les *Lang*, les *Mizoguchi*, mais il est bien évident que si maintenant on essaie de mimer ce genre de position, on tombe dans l'académisme ou la répétition. »



Cahiers. *En disant ça, est-ce que tu n'anticipes pas un peu sur l'accueil que va avoir ton film ? Ou le type de distribution...*

B. Jacquot. C'est toujours pareil. Je n'ai pas changé de position. N'y aurait-il qu'une personne pour se faire écharper par ce type d'effets, pour moi ce serait probant et ça suffirait. Je ne vois pas pourquoi tout d'un coup, sous la pression de quels événements ou de quel discours critique, Lang ou Tourneur, dont on parle déjà moins aujourd'hui qu'il y a quinze ans, quand c'étaient des points cardinaux du discours critique qui se tenait aux *Cahiers* (et ce n'est pas pour ça que ça se répercutait sur le discours critique ambiant) seraient mieux vus.

Cahiers. *La situation était différente parce qu'à ce moment-là on les brandissait un peu d'une façon militante. Le Lang américain n'était pas du tout reconnu, même encore maintenant si on se réfère à l'émission de Panigel...*

B. Jacquot. Je ne crois pas qu'il le soit jamais. Je ne crois pas.

Cahiers. *Tourneur non plus. Inversement j'ai l'impression qu'avec la télévision* (le Ciné-club, le Cinéma de minuit etc.) *il y a une espèce de Cinémathèque à domicile qui fonctionne et qui n'existait pas autrefois et qui fait que plus de gens voient ces films.*

B. Jacquot. Ils les voient comme tous les objets, quels qu'ils soient, qui sont diffusés à la télévision. Ça fait partie de ce que Blanchot appelle « les grands réducteurs ». C'est-à-dire qu'on voit ça après telle émission qui porte sur telle chose et avant telle émission qui porte sur telle autre chose et qu'il y a un effet de laminage, de réduction qui fait que la spécificité, la force du film — sauf pour nous qui savons déjà à quoi nous en tenir — disparaît.



Cahiers. *Je n'en suis pas sûr. Quand on était cinéphiles, on se battait sur les films de Lang et de Tourneur, précisément parce qu'il y avait des ricanements de la part de gens qui, justement, ne voulaient pas être dupes (pas plus que des films de Dwan, De Mille ou Guitry). Aujourd'hui, effectivement, je ne pense pas que les gens connaissent mieux ces films qu'avant, mais ils auraient tendance à moins ricaner. Les films leur paraissent nimbés dans une sorte d'histoire du cinéma, à la fois respectable et rétro.*

B. Jacquot. Je ne crois pas. Tu vas à la Cinémathèque voir les films indiens de Lang, tu as autant de ricanements qu'auparavant. Autant. Ça dépend de l'heure à laquelle c'est programmé. Mais un dimanche après-midi, passer les deux Lang, c'est le ricanement général. Mais si *Le tigre* et *Le tombeau* passent un dimanche soir à la télévision, je suis sûr qu'ils ne sont pas perçus différemment que *Les trois mousquetaires* de Borderie. Il faut vraiment avoir un désir de cinéma très particulier pour se brancher sur ces films, c'est certain, c'est ce qui peut passer pour du dandysme et qui en est peut-être un. Et cette cinéphilie là qui prônait ces Auteurs là — avec un grand A — je crois qu'elle a disparu, qu'elle n'existe plus. Sinon chez quelques cinéastes, en France en tous cas, qui mettent en jeu dans leurs films des souvenirs de cinéphilie. Enfin, pas qu'en France si on se réfère à Wenders, ou à Kramer ou à Straub. Il n'y a pas un cinéaste important à l'heure actuelle qui n'ait été un cinéphile maniaque.



Cahiers. *Straub, il y a peu, déplorait que les gens qui font des films aujourd'hui n'aillent plus voir de vieux films.*

B. Jacquot. Je suis absolument d'accord avec lui. On se demande à partir d'où, à partir de quoi, ils font leurs films. Ça devient une sorte de désir vague et ça donne des films également vagues.

IV



Cahiers. *La dernière série de questions porte sur* l'industrie. *Il me semble que cette industrie est en train de mourir : elle bat de l'aile. Par ailleurs, c'est dans le cadre de cette industrie que des désirs singuliers comme ceux dont nous parlions (Lang ou Tourneur) pouvaient avoir lieu. C'est dans ce cadre qu'ils pouvaient (et devaient) ruser. J'ai le sentiment qu'aujourd'hui il y a la ruse, mais plus ce cadre de production (crise du cinéma, baisse des entrées, etc.).*

B. Jacquot. Il y a deux niveaux dans la fabrication d'un film. Il y a le tournage lui-même et je ne crois pas que ça ait jamais relevé de l'industrie, cela relève plutôt de l'artisanat. Ça rejoint la question de la division du travail. C'est ce qui fait que le concept marxiste de « division du travail » n'est pas applicable mécaniquement au niveau du tournage d'un film. Parce qu'un machiniste, un électricien n'est pas un ouvrier au sens d'ouvrier d'usine. C'est beaucoup plus un artisan, beaucoup plus comparable à un menuisier ou à un ébéniste. Et c'est dès ce moment-là qu'on peut mettre en cause l'idée de division du travail, dans la mesure où il y a le même désir, le même fonctionnement qui pousse un machiniste à faire ces mouvements d'appareil et un ébéniste à travailler son meuble. Il y a quelque chose comme ça qui fait que c'est très proche et très différent de ce qu'on peut dire par rapport à la fabrique ou à la chaîne etc. Il y a donc ce niveau d'artisanat, où chacun fait son travail d'une façon artisanale, et le contexte général dans lequel ça s'insère, qui est, lui, un contexte industriel et qui risque de le rester très longtemps. Qu'est-ce qui te fait dire qu'il disparaît ?

Cahiers. *Il me semble que la partie « artisanat » est de plus en plus problématique. Quand on voit les films français « normaux » actuels, ils ne sont pas comparables, du point de vue de l'artisanat, de la qualité, du métier justement, à ce qu'ils étaient — indépendemment du talent du metteur-en-scène — avant guerre. Il y a comme une déqualification.*

B. Jacquot. C'est parce que toi, comme moi, tu aimes un type de cinéma entre les années 30 et les années 60 et qu'à partir des années 60, il y a eu toute une façon d'appréhender la mise-en-scène et le cinéma en général qui était de l'ordre du « n'importe quoi, n'importe comment, n'importe où ». Si bien que l'on assiste — et ça s'est répercuté jusqu'à Hollywood maintenant — à une mise-en-boîte hâtive, baclée, brouillonne, aussi bien au niveau de la pensée du film qu'au niveau du film terminé, qui est quasiment généralisée.

Cahiers. *Ce qu'on peut dire c'est que l'industrie n'a plus besoin de produire des films qui, artisanalement, soient bien faits. Bien sûr, elle reste une industrie mais elle brasse les éléments, les hommes, les idées, les talents, plus vite, mal, les amortit à toute vitesse etc.*

B. Jacquot. C'est mal *pour nous*. C'est mal foutu, mal goupillé, mal pensé en général pour nous. Mais ceux qui font ce cinéma-là, ils y croient réellement. Pour eux ce sont des critères de fabrication qui sont des critères de qualité. Si les films américains maintenant ressemblent aux films de Lelouch d'il y a quinze ans, c'est pour eux un critère de perfection, de qualité. Ça tient aussi à l'idée de « plus de réel » qui veut que la caméra bouge, qu'elle soit à l'épaule constamment, qu'on zoome à tour de bras, tous ces tics de fabrication qui sont, qui ont commencé du côté de Lelouch et du côté de la Nouvelle Vague, telle qu'elle était reçue par les Américains.

Cahiers. *Il y aurait une sorte de retournement, alors : à l'inverse de ce contre quoi se battait Truffaut — le cinéma de qualité — il faudrait justement revenir à un cinéma de qualité ?*

B. Jacquot. Ça c'est affreux pour un cinéaste !

Cahiers. *Je dis ça parce qu'on a l'impression que ce que tu dis pourrait bien être pris comme ça.*

B. Jacquot. Non. C'est pas du tout ça que je veux dire. Plutôt alors : pour un cinéma qui ne joue pas constamment la carte de l'innocence. Parce que de l'idée de la caméra-stylo jusqu'à l'idée de la Paluche, il y a une boucle qui est bouclée, il y a l'idée que la caméra est un objet neutre dont on peut se servir comme on veut, qu'il y aura toujours un effet de réel qui s'imprimera etc.

Cahiers. *Dernière question : comment voyez-vous votre avenir, cinématographiquement parlant ?*

B. Jacquot. Les deux seuls types de produits qui m'intéressent sont les deux bouts de la chaîne. C'est-à-dire : ou bien les films complètement sauvages, faits par des types qui prennent ce qu'ils ont, où ils peuvent. Je pense à ce film qui s'appelait *Le moindre geste*, par exemple. Les techniciens, les professionnels se cacheraient sans doute sous leur fauteuil pour ne pas voir ça qui les ferait blêmir, jaunir. Ou bien des films entièrement pensés, entièrement structurés, entièrement construits et surveillés d'un bout à l'autre. Entre les deux, c'est l'horreur. C'est la qualité. La qualité, c'est ça.

« Comment voyez-vous votre avenir cinématographiquement parlant ? ». Moi, ce qui m'intéresse c'est de faire ce que je veux quand je veux. Et je ferai n'importe quoi pour ça. De quelque façon que les choses se transforment, les problèmes resteront exactement les mêmes du cinéaste au système. Ils s'articuleront, ils se disposeront autrement mais le rapport fondamental restera le même. Il faudra toujours autant de... ruse, de malice et surtout... tenir à toute force à quelque chose...

Cahiers. *Ostinato rigore ?*

B. Jacquot. Oui, ostinato rigore, c'est cela.

Propos recueillis par
Pascal Bonitzer
et Serge Daney.



Le secret derrière la porte (F. Lang)

Entretien avec Jean-Claude Biette
(Le théâtre des matières)

Cahiers. *La première question est donc « comment travaillez-vous ? ». Je crois qu'il faut tenir compte de ta situation particulière :* Le théâtre des matières *est ton premier film de long-métrage. Tu as déjà produit des courts-métrages. Dans quelles conditions ?*

J-C. Biette. C'est assez circonstanciel parce que j'ai fait quatre court-métrages en Italie. Le premier a été produit avec la participation bénévole d'un opérateur et des acteurs. Les trois autres ont été produits, les gens étant payés. En fait ces films ne m'ont pratiquement pas servi professionnellement et quand je suis revenu à Paris j'ai rassemblé un peu d'argent pour faire un film en 16 mm noir et blanc *(Ce que cherche Jacques)* qui a été pris en charge par Dovidis, c'est-à-dire par Pierre Neurisse. Il y a eu un label et donc j'ai eu un peu d'argent que j'ai remis dans le film d'après qui était *La sœur du cadre*, qui a eu le label (qui, à l'époque était pour les films noir et blanc d'un million et de un million quatre pour les films en couleurs). Et la prime de *La sœur du cadre* a permis de payer toutes les dépenses, labo, location de matériel, frais de secrétariat etc. Parce que j'avais fait le pari que j'aurais la prime et je l'ai eue pour les deux films. Donc c'était une économie en circuit très fermé et il s'agissait de sommes très petites. En plus, pour *La sœur du cadre,* Guy Gilles a fait la photo bénévolement, comme Michèle Muller le son, et les acteurs une fois de plus ont joué pour rien.

Cahiers. *Ce sont des films qui ne sont jamais sortis...*

J-C. Biette. Si. *Ce que cherche Jacques* est sorti. Il est en distribution avec *La femme du Gange* et *La femme du Gange* est sorti à l'Olympic et y est resté dix jours, donc *Ce que cherche Jacques* est sorti dix jours. Et encore, pendant les trois premiers jours on a passé *La sœur du cadre* à la place parce que la copie de *Ce que cherche Jacques* n'était pas prête. Et comme *La femme du Gange* n'est jamais ressorti, *Ce que cherche Jacques* n'est jamais ressorti non plus. Ce qui est intéressant à signaler c'est que quand j'ai fait *Ce que cherche Jacques*, j'avais présenté le scénario au GREC et il a été refusé. Quand j'ai eu fait le film, il a eu du mal à avoir la prime mais il l'a quand même eue. Et après ça, je l'ai présenté pour appuyer ma demande de subvention pour le tournage de *La sœur du cadre* (parce que le scénario avait été retenu et qu'il y avait un ballotage) ; alors du coup, on ne m'a pas donné la subvention pour *La sœur du cadre.* Et quand j'ai eu fait *La sœur du cadre*, le film a eu le label, il est passé au festival de Toulon et il a eu le Prix de la Critique pour le court-métrage. Et quand j'ai présenté le scénario du *Rossignol* au C.N.C., j'ai été en ballotage. Alors on a demandé à voir mes films, j'ai passé mon premier film italien et *La sœur du cadre* et on m'a refusé l'avance pour le *Rossignol* au vu de mes court-métrages. Donc, à chaque fois que je fais un film, ça dessert la carrière du suivant, ou la possibilité de faire le suivant.

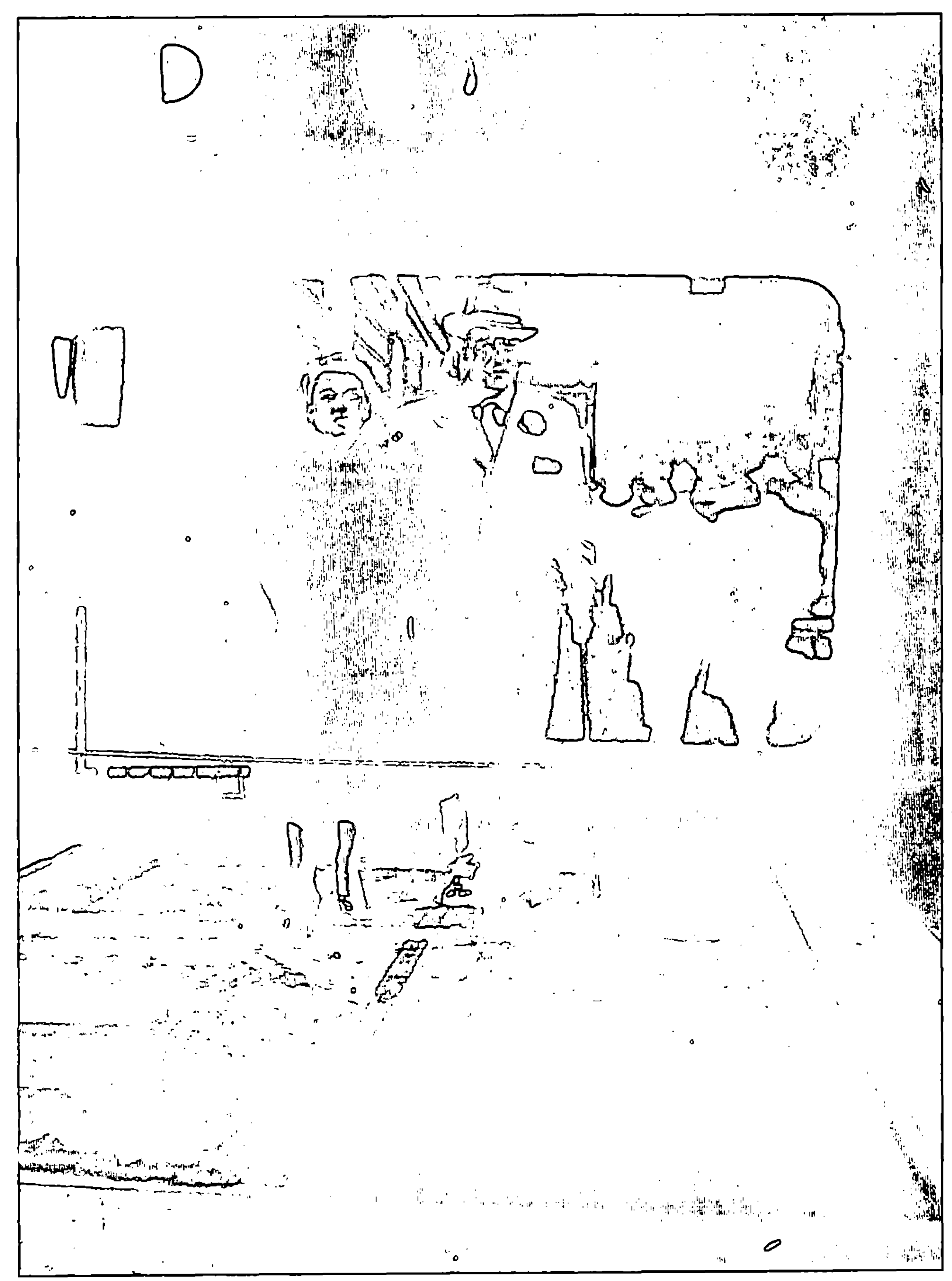
Alors, *Le théâtre des matières,* je l'ai monté avec l'avance que j'ai eue avec la dernière session de la commission précédant celle-ci. Et c'est un coup de chance parce que, quand j'ai demandé une rallonge à cette nouvelle commission je n'ai eu que trois voix sur neuf. L'avance que j'ai eue était de trente millions d'anciens francs. J'avais demandé vingt millions parce que j'avais pensé faire le film en 16 mm noir et blanc et je ne pensais pas une seconde que ça pourrait intéresser les gens de la commission. En fait quand ils m'ont accordé ça (j'ai eu huit voix sur neuf) ils ont décidé de me donner trente et non pas vingt, ce qui est rarissime. Ce qui m'a permis de faire le film en couleurs et en 35 mm. Avec plus d'argent que ça puisque tous les films sont faits avec l'argent de la subvention du Centre qui doit représenter en principe un tiers de l'argent qui est mis dans les films.

Cahiers. *A part ça, tu as eu une production ?*

J-C. Biette. Oui j'ai une production officielle qui est Diagonale (qui est la maison de production de Vecchiali) et Stephan Films (c'est-à-dire Vera Belmont) qui ont mis un peu d'argent dedans. Il y a une chose qui est intéressante c'est que le film tel qu'il est, a été fait avec le minimum d'argent possible pour faire un film en payant tout le monde (avec quelques acteurs, moi-même et le producteur en participation).

Cahiers. *Tu peux parler un peu plus précisément des conditions de production de ton film puisque je crois qu'elles sont assez particulières.*

J-C. Biette. C'est-à-dire qu'on a fait deux films. Vecchiali étant producteur de son propre film (*La machine*) pour lequel il avait eu une avance de 50 millions. On a fait les deux films l'un après l'autre, en prenant les mêmes assistants pour préparer les deux films et en prenant la même équipe technique. A l'origine, on voulait que certains jours, par exemple, l'un vienne tourner sur le tournage de l'autre pour gagner du temps en ayant le même matériel, avec le moins de déplacements possible et éventuellement profiter des décors l'un de l'autre. En fait, ça s'est extrêmement peu fait mais il y a une semaine



Eve de Joseph Mankiewicz : une machinerie qui n'existe plus

où j'ai employé les deux premiers jours pour terminer mon film et Vecchiali a enchaîné ; il a emmené l'équipe (qui avait été mon équipe pendant trois semaines et deux jours) tourner des plans dans une imprimerie pour son film. On avait décidé de pousser ce principe d'identité des éléments très très loin puisqu'on a pratiquement les mêmes acteurs, on a la même pellicule, la même caméra (avec cette différence que lui a tourné avec le zoom et moi avec des focales fixes et que j'ai enregistré le son avec double piste et lui avec simple piste). D'autre part il y a eu la même monteuse pour les deux films et les deux films étaient montés dans deux salles d'Auditel. Ils ont été mixés tous les deux en trois jours, chacun une journée et demie et l'étalonnage s'est fait à peu près la même journée avec le même analyseur et les mêmes techniciens.

Cahiers. *Quels avantages Vecchiali et toi voyiez à ce système ?*

J-C. Biette. Sur certains postes ça faisait gagner du temps et en même temps ça donnait une certaine fébrilité au travail, qui permettait d'aller plus vite. Parce que je pense que si on avait pris deux équipes différentes, ça aurait compliqué à l'extrême tout ce qui est administratif (papiers, signatures de contrats etc.) alors que là, les gens étaient engagés sur huit semaines de travail.

Cahiers. *C'est un type de travail assez exceptionnel. Est-ce que tu penses le reproduire ?*

J-C. Biette. Eventuellement, je le reproduirai. Mais c'est circonstanciel. J'ai attendu que Vecchiali sache quelque chose de son avance pour qu'on décide de produire les deux films coup sur coup mais il n'est pas dit que tous les deux on aura l'avance sur d'autres scénarios et qu'on pourra tourner. Mais je pense que c'est un bon principe de travail. Simplement j'aurais peut-être aimé avoir un peu plus de temps pour refaire certaines choses. C'est un principe assez draconien d'économie mais il est quand même positif. Moi ça m'était plus facile parce que ça faisait plusieurs mois que je travaillais sur la préparation du film et donc quand je tournais je n'avais qu'à mettre en place le dispositif technique et il n'y avait pratiquement pas à répéter avec les acteurs parce que je l'avais fait avant. Le découpage, je savais ce que j'allais faire et comme on était limités en pellicule, on répétait suffisamment avant pour n'avoir à faire que le minimum de prises.

En tout cas j'aime beaucoup travailler dans l'économie. C'est pour économiser du temps et des déplacements que j'ai eu l'idée dramatiquement capitale dans le film : que Hermann habite dans son théâtre et qu'il descende son propre lit à baldaquins sur scène pour économiser sur les locations.

Cahiers. *Le film était très écrit et en gros tu as respecté le scénario.*

J-C. Biette. J'ai respecté les dialogues mais j'ai ajouté plusieurs scènes et j'ai developpé certains personnages qui me semblaient au moment de tourner un peu insuffisants. Par exemple, le personnage de Brigitte, je lui ai rajouté un passé parce que je me suis rendu compte très vite que ça manquait et qu'il fallait qu'elle ait une histoire préalable si on voulait s'intéresser à ce qui lui arrivait et qu'il fallait surtout qu'on connaisse un peu le rapport qu'elle avait eu avec le metteur-en-scène Hermann avant. D'où cette séquence du terrain vague que j'ai rajoutée et qui vient en remplacement d'une scène que j'avais tournée au bord du canal St-Martin et qui, aux rushes, m'est apparue très mauvaise, inexistante. Je me suis rendu compte que la faute venait non pas seulement de la mise-en-scène, qui était fausse par rapport à la scène, mais du fait que la scène était mal écrite et qu'il ne suffisait pas de poser une situation dramatique (qui était à l'origine une sorte de tentative de suicide qui n'arrivait de nulle part). Il fallait donc que je lui trouve une histoire et en trouvant cette histoire, je me suis rendu compte qu'il ne fallait pas que ça la mène au suicide. J'ai été amené à dédramatiser son histoire, parce que ce côté dramatique que je lui donnais était très arbitraire, c'était plutôt une trouvaille de scénario qu'une nécessité de structure.

Cahiers. *Pour en revenir à la production. Est-ce que tu penses que l'avance est incontournable, qu'on ne peut rien faire sans ou qu'il y a encore d'autres possibilités ?*

J-C. Biette. Je pense que ou bien on est produit par un mécène, ça arrive quelque fois, c'est très rare (c'est arrivé à Bertolucci pour son deuxième film, *Prima della rivoluzione)* ou alors on convainc des acteurs de jouer, on séduit des acteurs connus et commerciaux. On les séduit avec un script et on peut monter un film comme ça. Si on n'arrive pas à séduire ces acteurs ou si on n'a pas envie de les séduire, il me semble qu'il n'y a que l'avance...

Cahiers. *Dans ton cas, tu n'avais pas envie ?...*

J-C. Biette. L'arrivée de ce film est très liée à des circonstances particulières. En fait mon idée première vient d'une discussion avec Benoît Jacquot : il m'avait dit qu'il avait cette « avance » sur court-métrage pour faire le premier chapitre du *Bleu du ciel* de Bataille et qu'il n'avait pas envie de tourner ça. Je lui ai dit que le problème de l'adaptation de Bataille au cinéma c'était assez insoluble mais enfin moi, j'ai toujours l'impression que dans un truc insoluble il y a une manière d'arriver à le résoudre. Donc j'ai lu ce premier chapitre et peu à peu ça m'a donné l'idée — puisque je pensais comme Benoît que l'on ne peut pas illustrer une fiction de Bataille — qu'il fallait un relai, donc j'ai inventé cette histoire d'un metteur-en-scène de théâtre qui aurait envie d'adapter un texte de Bataille. Ce qui permettait d'éloigner de moi le texte de Bataille. Et j'ai eu un demi-engagement de Stéphan Tchalgadjieff qui avait lui-même envie de le tourner. Si au bout d'un an lui-même ne l'avait pas tourné, il était convenu qu'il me laisserait le tourner avec l'argent de la subvention. Quand je suis allé le voir à la date fixée, il avait effectivement envie de le tourner et moi entre temps j'avais écrit ce scénario de long-métrage, *Le Théâtre des matières,* en pensant le faire en 16 mm noir et blanc, avec des bouts de ficelle. Ne pouvant plus rien faire de ce scénario



Invraisemblable vérité (F. Lang)

En haut, Joan Fontaine la main sur la combinaison du coffre-fort : une scène typique du cinéma hollywoodien. Cf. également *Marnie*. Chaque scène de coffre-fort a un sens dramatique différent. Quelle que soit la combinaison, ça fait toujours aimant....

En bas : Dana Andrews, entouré par deux policiers; Barbara Nichols dans la voiture. D.A. l'acteur exemplaire : il est indéchiffrable (cf : la petite légende précédente). Son mystère est d'abord celui du cinéma, avant de renvoyer à un type humain ou à un caractère. C'est l'un des acteurs préférés de Jacques Tourneur. On le voit dans beaucoup de films de Preminger (cf le méconnu et excellent *Marx Dixon, détective*) on peut dire qu'il symbolise tout un cinéma américain des années 40 et 50 : celui des séries B et des « petits films ».



puisque je n'avais plus d'argent, je l'ai présenté, en dernière solution, à l'avance sur recettes, sans y croire du tout. J'ai eu cette avance et j'ai pu faire le film.

Alors pour en revenir à l'histoire des acteurs, j'ai écrit le film en pensant à des acteurs précis et il se trouve que tout le film est joué par les acteurs à qui j'avais songé. J'ai écrit le film pour tous les acteurs qui effectivement le jouent. Et si je l'avais tourné il y a vingt ans, j'aurais sans doute fait jouer le metteur-en-scène par Cary Grant et l'actrice par Joan Fontaine, dans de toutes autres conditions de production bien sûr et peut-être qu'à ce moment là, dans cette autre vie que j'aurais eue, je n'aurais pas eu envie de tourner ça. C'est un fantasme.



Cahiers. *C'est pratiquement les deux seuls acteurs dont le nom ne correspond pas au nom des personnages puisqu'en général — à l'exception de Répétos — ils ont tous le prénom qu'ils ont dans la vie.*

J-C. Biette. En fait, mon film prend un peu pour sujet le côté miraculeux de l'avance sur recettes. Et quand Hermann arrive en disant « ça y est, on a une subvention de l'Etat », implicitement ça veut dire « ça y est, l'avance sur recettes permet de faire le film ». Et en fait, le film prend pour sujet le rapport économique qu'il y a quand on monte quelque chose. C'est déclaré ouvertement dans le film que le metteur-en-scène fait jouer des pièces contemporaines parce que ça coûte moins cher. Alors il théorise là-dessus mais en même temps il relève que c'est quand même pour des raisons économiques qu'il change de genre puisque son rêve c'est de monter cette Saint Barthélémy qu'il ne monte jamais...



Cahiers. *Cette Saint Barthélémy c'est ton film avec Cary Grant et Joan Fontaine...*

J.-C. Biette. Peut-être, oui... (rire) Non. En fait, la Saint Barthélémy, c'est le *Rossignol.*

Cahiers. *C'est aussi l'image de la grande dépense sans contre-partie, l'idée du potlatch, de la dépense généreuse etc. Alors que tout le film est fait sur la mesquinerie, la pauvreté, la pénurie.*

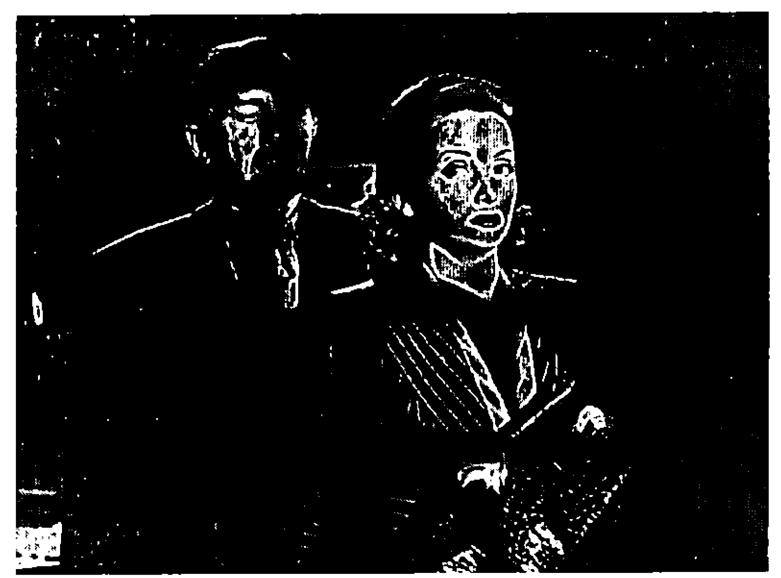
J.-C. Biette. Et il y a aussi le diamant, le diamant qui est perdu et qui ne sert à rien. Et puis le jeu de mots — tout-à-fait inconscient d'ailleurs — entre « Massacre » de la Saint Barthélémy et « Bataille ». Je crois que c'est le genre de choses qui doit agir souterrainement sans qu'on en ait conscience. Mais il y a d'autres jeux de mots dont j'ai tout à fait conscience...



Cahiers. *Parlons-en. Parlons de ta manière d'écrire un film. La référence à Raymond Roussel est explicite dans le film...*

J.-C. Biette. La référence à Raymond Roussel, c'est quelque chose qui est arrivé au tournage. C'est parce que Martine a eu envie de dire « Moi, j'aime que Raymond Roussel ». Et j'ai trouvé, d'une part, que ça allait bien dans le ton de la scène et, d'autre part, je

Tourneur



The leopard-man (L'homme-léopard)



Curse of the Demon (Rendez-vous avec la peur)



Bien au-delà de l'illusion réaliste, chez J. Tourneur, l'ombre (ou les ombres) et la lumière (toutes sortes de lumières) sont des éléments dramatiques qui accentuent ou précipitent la peur, la frayeur, la délivrance. Tourneur est trop en sympathie avec ses personnages pour tenir le registre comptable de leurs raisons...

pense que quand une chose est assez évidente dans un film, c'est bien de la faire formuler par quelqu'un parce que ça, c'est comme un abcès qui crève, ça libère un faux mystère..., ça détruit une ambigüité qui n'attend que d'être exprimée et qui ne sert à rien à rester ambigüe. Voilà.

Quand je suis donc parti de ce récit de Bataille, je me suis dit qu'en face de Bataille, pour la théorie des matières, il fallait que je trouve quelque chose qui soit d'une hétérogénéité absolue et je me suis dit — c'est une intuition comme ça — que ce qui était le plus antinomique avec la situation du *Bleu du ciel* c'était une pièce historique, justement, avec des décors, des costumes, et qui faisait appel aux rois et aux reines. J'ai peut-être pensé inconsciemment à une lignée Shakespeare revue par Brecht, quelque chose comme ça.

Donc j'avais ces deux éléments. *Marie Stuart* de Schiller et *Le Bleu du ciel.* A partir desquels j'ai construit l'histoire de cette troupe de théâtre. Ça me permettait d'avoir deux étapes dans le scénario. D'une part j'avais à mettre en rapport deux actrices qui rivalisent pour un rôle. Or, dans le *Bleu du ciel,* il y a le personnage de Dirty et Dirty c'est la contraction de Dorothée en anglais et donc j'ai pensé qu'il y avait une rivalité qui devait se faire entre une Dorothée et une Dirty. En fait il fallait qu'il y ait deux Dorothée, deux principes de Dorothée ; l'une qui serait celle qui jouerait dans Bataille et l'autre à qui le rôle échapperait. Et j'ai pensé à Sonia Saviange, dans le rôle d'une des deux Dorothée, en ce qu'elle n'a — dans le film — qu'un rapport d'exclusion avec le théâtre (elle ne quitte pas l'agence où elle travaille). Je pensais que quand on pose deux personnages dans une histoire il y a toujours une part d'arbitraire. Je me suis dit : plutôt que lui donner un soubassement réaliste qui serait tout aussi arbitraire qu'un soubassement fantasmatique, il valait mieux assumer ce dernier et donc, jouer sur les mots. Et donc, puisqu'il y avait rivalité de deux Dorothée, il fallait que je trouve deux thèmes qui puissent se retrouver dans le mot Dorothée. Et donc j'ai pensé que le personnage de Sonia serait quelqu'un qui « dort au thé », que le thé fait dormir et j'ai sans arrêt développé ce thème là. Et d'autre part il fallait que Martine ait une préoccupation qui puisse se retrouver dans le mot Dorothée. Et cette préoccupation, c'est la suivante, c'est que la couronne qui sert dans la pièce historique, elle « manque d'or », elle est « d'or ôtée », si l'on fait une construction un peu versifiée. Et je l'ai justifiée en l'attribuant à une obsession maniaque du metteur-en-scène Hermann de repeindre les couronnes, de façon à ce que sa mise-en-scène soit parfaite dans les petits détails.

Cette idée d'or, plus l'idée d'argent qui est donnée dans *Le Bleu du ciel,* ça m'a conduit à trouver le plus de différences possibles dans des adaptations qui puissent ressembler à celle du *Bleu du ciel* et à des pièces historiques. Et j'en suis arrivé à établir une théorie qui m'a servi de base de travail et qu'ensuite j'ai fait prendre en charge par Hermann et qui est la suivante : il y aurait un historique du théâtre qui s'étendrait du théâtre grec d'Eschyle au théâtre post-romantique allemand et français, qui serait un théâtre essentiellement historique où seraient en question le pouvoir, les grandes forces matérielles, la lutte avec les forces spirituelles, etc., tout ce qui est lié à l'épique ou à l'historique.

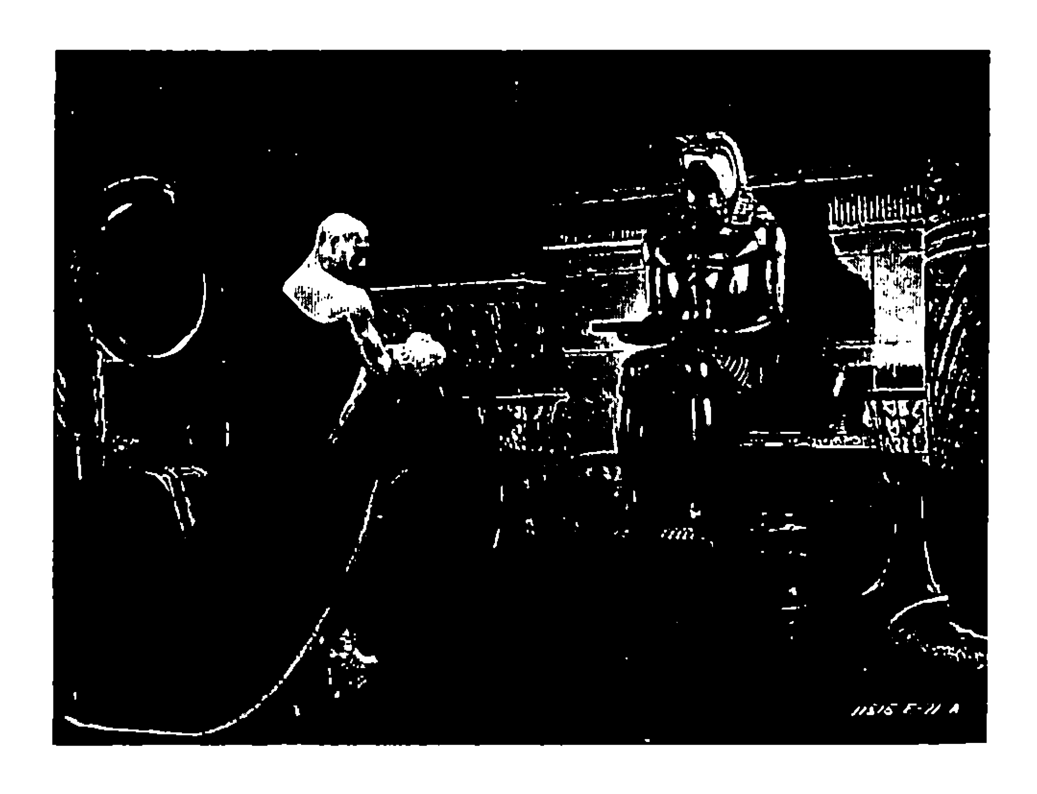
Or, je me suis aperçu, en y réfléchissant, qu'il y a, sinon une dégradation du moins une transformation vers un certain prosaïsme. Dans le théâtre grec, shakespearien ou romantique, il y a des matières qui sont des matières précieuses, l'or, les pierres précieuses, le diamant du film (qui n'est pas cité dans le catalogue dit par Hermann, justement parce qu'il sert dans le reste du film). Et d'autre part il y avait une dégradation de ça à ce qui est aujourd'hui le thème central du théâtre moderne, c'est-à-dire l'argent. Dévalorisation de l'or à l'argent, qui correspond à une réalité économique historique.

D'autre part il y avait les matières qui sont données dans le film comme les matières du cosmos et parallèlement à ça il y a les matières du microcosme, c'est-à-dire du corps humain qui ont été représentées sur scène et qui sont presque toujours essentiellement le sang et les larmes. Or qu'est-ce qu'on voit dans Bataille ? On voit arriver des matières qu'on n'avait jamais vues, à savoir les excréments, l'urine et le vomi. D'autre part, ce qui est assez intéressant c'est qu'il y a un texte théorique grec, je ne sais pas si c'est d'Aristote ou d'un autre, qui parle des matières (ça je l'ai découvert après) interdites à la représentation sur scène et notamment du vomi qui n'était pas toléré dans la représentation du théâtre grec. J'ai donc fait attribuer cette théorie au metteur-en-scène Hermann. C'est pour ça qu'il y a une séquence assez longue dans le film, qui est la séquence de la charpie. Parce que ce qu'on représente sur scène, c'est la mort du roi François II, qui a eu une infection par l'oreille... Or dans le film, on voit (pour illustrer le thème des matières qui sortent du corps humain) les soins apportés par le médecin à l'écoulement de l'oreille. Et dans la séquence on voit des morceaux de petites bandelettes blanches qui passent par l'oreille du roi et qui sont rejetées dans une cuvette et qui sont teintées de rouge.

D'autre part, le metteur-en-scène Hermann, ça me permettait de faire l'examen critique de la position théorique très violente que j'avais exprimée dans mon court-métrage *La sœur du cadre.* Et comme ce film là était extrêmement théorique, je me suis servi de cette expérience pour nourrir le personnage du metteur-en-scène qui, ici, est extrêmement théoricien. Et le film est le dépassement de cette théorisation.

Pour en revenir aux noms, c'est à l'infini. Par exemple, il y a des références à Goethe parce qu'on voit Hermann lire Goethe, il le cite et moi aussi (puisque les deux personnages principaux s'appellent Hermann et Dorothée). D'autre part, il y a le couple Goethe-Schiller. A cause de *Marie Stuart.* Et on retrouve Schiller (et ça je n'y ai pensé qu'après) c'est quand le personnage de Christophe danse et chante sur la IX[e] symphonie de Beethoven, il a l'Ode à la Joie qui est de Schiller.

Quant à l'histoire de Marie Stuart et Catherine de Médicis, c'est extrêmement simple, c'est l'histoire d'une rivalité entre deux femmes, rivalité qui a existé dans l'histoire et présentée comme un tableau historique que Hermann choisit d'ajouter au texte de Schiller. Et d'ailleurs dans la représentation théâtrale, il y a deux tableaux historiques qui sont là pour illustrer sa théorie des matières (l'un est la séquence de la charpie, l'autre celle où Marie Stuart pleure et Catherine



Les dix commandements (C. B. De Mille)

Pour De Mille, la splendeur des plans, la richesse des costumes, l'ampleur des décors, c'est de la toile de fond : ce qui primait pour lui c'était : 1°) d'avoir une histoire compréhensible partout et par tous (l'idéal de l'exportation) : des grandes passions, des communautés ou des peuples qui essayent de se libérer. 2°) et surtout, une construction dramatique infaillible c'est-à-dire une trame forte, logique, beaucoup de péripéties et un dénouement légérement triste. Après quoi, il pouvait répandre les fastes de sa mise en scène. Cécil B. De Mille donnait au public d'alors tout ce qu'il désirait en tant que collectivité de spectateurs. On n'est pas loin de Glück, de Wagner et de Verdi.



de Médicis attend, qui illustrent le thème de la rivalité entre les deux femmes). Et enfin la troisième séquence qui est la scène du texte du personnage de Mortimer. Parce que d'une part il fallait qu'il y ait un texte de Schiller, il fallait que l'on voie la réalisation de ce texte que le personnage de Philippe apprend tout au long du film et dont on n'a, avant ça jamais la preuve qu'il le sait ou qu'il serve à quelque chose. Et en plus, les thèmes de ce texte trouvent un écho dans le film puisqu'on y parle de « tout l'or des rois » et qu'on y parle du pape, qui est à l'époque la puissance suprême. Et en même temps (mais je n'en ai eu conscience qu'après), Marie Stuart, par rapport au *Bleu du ciel,* ça veut dire « J'en ai marre de l'histoire. » C'est comme ça que je l'ai transcrit. Alors est-ce que c'est l'Histoire avec un grand H ou l'histoire avec un petit h, ça je ne sais pas, mais cela a joué pour moi comme un moteur.

Cahiers. *La lumière joue un grand rôle dans tes films. On pourrait te demander : quel type de matière c'est, pour toi, la lumière ? Comment tu la fais jouer ?*

J.-C. Biette. Pour moi, elle n'a pas une nature fixe. Dans tous mes premiers films je l'ai employée d'une façon très impressionniste, sans la penser thématiquement, dynamiquement. Dans *La sœur du cadre,* je voulais quelque chose d'extrêmement sombre, une sorte de clair-obscur destiné à augmenter l'impression de mystère. Là la lumière est employée pour renforcer certains thèmes. Par exemple le thème de l'éclat. Et l'emploi des ombres. On ne peut pas penser la lumière sans penser les ombres. Et le contrôle des ombres, c'est extrêmement difficile parce qu'il faut beaucoup de moyens pour établir un parcours d'ombres qui soit cohérent. Je pense que dans le film il y a deux ombres qui sont données comme ombres. C'est quand la patronne de l'agence découvre Dorothée qui est en train de voler dans le coffre-fort ; son arrivée est signalée par l'ombre qui se projette sur le coffre-fort. C'est une ombre indéniable qui a un rôle dramatique. D'autre part, il y a une ombre dans le terrain vague, c'est quand Philippe et Martine viennent prévenir Hermann (qui est en train de lire un extrait du *De rerum natura* de Lucrèce à Dorothée et à Répétos). Hors-champ on entend dire par Martine : « ça y est les décors et les costumes sont prêts. » Ce qui est intéressant, c'est que quand on a tourné l'arrivée de Martine, Hermann vient juste de parler des « corps ». Or, durant la première scène d'interview, l'intervieweuse lui rappelle une phrase qu'il aurait dite avant : « le théâtre c'est avant tout des corps dans un décor. » Cela établit donc un écho avec la première phrase théorique du film attribuée à Hermann.

Après donc ce long panoramique dans le terrain vague, on voit les ombres de Philippe et de Martine s'approcher jusqu'aux pieds de Hermann et on ne les voit pas rentrer dans le champ. C'est l'autre moment où l'ombre a une fonction. Ce que ça signifie, je ne sais pas du tout mais ça s'est imposé à moi dans la construction de ces deux plans. Et puis il y a une troisième ombre, non programmée mais incluse volontairement, c'est dans le plan d'après, quand tout le monde se lève pour retourner au théâtre, j'ai attendu de faire coïncider le passage d'un nuage sur cette grande zone de soleil vers laquelle ils partaient. Et donc on voit des nuages passer assez vite sur la grande façade de l'usine. Voilà pour les trois ombres qui ont une fonction réelle parmi les ombres complètement insignifiantes...

Cahiers. *Comment as-tu travaillé avec ton opérateur ?*

J.-C. Biette. L'opérateur, c'est Strouvé qui a fait la plupart des films de Vecchiali. Je lui avais donné le scénario et en cherchant comment caractériser ce que je voulais comme lumière à l'intérieur du théâtre, j'en suis arrivé à une expression qui signifiait vraiment quelque chose pour lui, je lui ai dit : c'est quelque chose comme un flamboiement éteint. Et ça a agi comme une indication motrice très vivante. Et je lui ai dit que pour l'agence, je voulais une lumière dans le genre de celle de *Guys and dolls* de Mankiewicz, qui repassait à l'époque et que je lui ai demandé d'aller voir. Une agence extrêmement lumineuse, sans ombre. Et un théâtre avec un côté plus chaud et enveloppant.

Pour ce qui est de la lumière (en tout cas en ce qui concerne ce film là parce que tous les problèmes, je les pense par rapport à *un* film précis ; le prochain film que je ferai, ce sera peut-être tout à fait différent), c'était inséparable de l'emploi des couleurs et de leur rôle dans le film. Et d'une manière, presque aussi essentielle, de l'emploi des focales. Par exemple, les couleurs dans le film sont des thèmes dramatiques qui ont surtout un contenu sensitif. Par exemple, il y a le personnage de Philippe qui porte une veste à carreaux rouges. C'est une veste que j'avais décidé d'employer parce que c'est celle que Christophe porte dans *La machine* et ça me permettait d'aller le plus loin possible dans l'échange des éléments d'un film à l'autre. J'ai donc repris cette veste à laquelle j'ai donné un autre sens. Cette veste rouge est liée au travail de Philippe dans le restaurant parce que dès qu'il a quitté le restaurant et qu'il est dans le théâtre il porte un blouson kaki assez invisible. Et quand il est sur scène, il joue deux rôles, celui de Mortimer et celui de François II, et il a des habits bleus. D'autre part Martine, qui dans le film fait couple avec lui, dans la vie est tout le temps en blue jeans et sur scène, sa robe de Marie Stuart est une robe rouge. Donc il y a une espèce d'alternance, du théâtre et de la ville, du bleu et du rouge. Il y a le thème de Dorothée qui, du début à la fin du film (sauf sur scène où elle est en noir) est en vert. Or, j'ai appris pendant le tournage que le vert était une couleur qui portait malheur au théâtre, traditionnellement... Et les lettres du générique final sont en vert, censées rappeler la dominante verte liée à Dorothée dans le film. Dans le choix des costumes, j'ai indiqué des lignes en excluant pour les gens certaines couleurs, afin d'établir des thèmes. Par exemple il y a le thème de l'écharpe dans le film. Il se trouve que c'est arrivé un peu par hasard, mais je l'ai pris en charge, Répétos a toujours une écharpe, Christophe a une écharpe et quand il est dans la cabine de projection, il voit Hermann qui est en train de parler de son adaptateur de Bataille qui est quelqu'un qui ne dit jamais rien et qui a toujours une écharpe jaune. C'est dit au moment où le personnage de Christophe dans la cabine de projection a lui-même une écharpe jaune et est en train de ne rien dire. Et le troisième personnage qui a une écharpe, c'est J.-C. Guiguet qui fait le rôle du docteur au moment de la mort de Victor et il se trouve que cette écharpe est

blanche, et qu'on ne peut pas ne pas penser à un prêtre en train de donner l'extrême-onction. J'ai été attentif à inclure le moins possible de changements de vêtements. Je pense qu'il est inutile de faire changer de vêtements aux personnages simplement pour faire sentir qu'on n'est pas le même jour. Il valait mieux garder chaque vêtement comme une sorte de costume pour chaque personnage. Ou bien il faut faire mettre n'importe quoi aux gens et n'exclure rien du tout, ou bien il faut tout choisir. Et l'entre-deux, je trouve pas ça intéressant.

Quant aux focales, c'est très important par rapport à la lumière parce que selon la focale il faut plus ou moins éclairer. Par exemple si on veut avoir une très grande profondeur de champ avec l'objectif 50, il faut beaucoup éclairer derrière et ça implique déjà un film à tout autre budget. Les deux objectifs qui sont presque constamment employés dans le film, sont le 32 et le 50. Le 32 je l'emploie pour un plan général où il y a des déplacements de gens et le 50 pour les plans assez rapprochés. Sinon, quand il y a un déplacement dans l'espace assez rapide, le 40 permet de ne pas déformer les lignes (par exemple, la séquence de l'assiette avec le steak et les frites dans la cuisine, ou quand Philippe et Serge se croisent dans l'escalier) et de bien suivre le mouvement...

Cahiers. *Question dite de la « cinéphilie ». Comment a-t-elle joué dans la construction de ton film, dans ta pensée du cinéma ?*

J.-C. Biette. Je crois qu'elle a joué dans l'écriture du scénario d'une manière globale. Je me suis efforcé d'essayer de retrouver, d'appliquer des lois que j'avais découvertes chez certains cinéastes, hollywoodiens surtout. Par exemple, ce principe chez Cecil B. De Mille de faire en sorte qu'à la fin d'une séquence, l'action ait progressé et que la suite des séquences soit comme un escalier dont on a les marches successives pour arriver à un endroit. Cette cinéphilie a agi plutôt d'un point de vue méthodique. J'ai essayé d'appliquer des règles de travail qui me paraissent extrêmement convaincantes dans ce cinéma hollywoodien que je trouve exemplaire et qui n'est pas le tout du cinéma hollywoodien. Cecil B. De Mille et à l'autre bout Tourneur, à cause de sa faculté de tirer le maximum de la pauvreté et des contraintes (Il y a une citation de Tourneur dans le film, une seule, c'est la présence des castagnettes qui viennent de *L'homme léopard* : Martine apprenait à jouer des castagnettes et elle est venue un jour avec au tournage et j'ai eu l'idée de lui en faire jouer pour augmenter le côté désinvolte qu'elle a par rapport à ce qu'elle fait dans le théâtre, Philippe étant donné, lui comme quelqu'un de travailleur et d'opiniâtre et elle comme quelqu'un de désinvolte et dont on ne peut pas supposer un seul instant qu'elle ait la vocation du théâtre. Mais c'est aussi celle qui a le moins de problèmes d'adaptations dans le théâtre et qui dure le plus longtemps).

Pour en revenir à la cinéphilie, au stade du tournage, les cinéastes américains que j'aime beaucoup ont constitué pour moi, comme un idéal de travail. Mais je n'ai pas cherché à *faire comme* Lang, Tourneur ou Mankiewicz. Simplement pour moi c'est des modèles extrêmement vivants. J'essaye de suivre leur exemple sans chercher à imiter leurs films. J'ai essayé d'arriver au maximum d'efficacité par rapport aux éléments que moi j'avais et qui sont complètement étrangers à leurs films, ne serait-ce que l'histoire, les moyens que j'avais, extrêmement inférieurs aux films les plus pauvres de Tourneur, ne serait-ce aussi que parce que matériellement la pellicule n'est pas la même, les éclairages ne sont plus les mêmes, les caméras n'ont pas le même fonctionnement, l'ordre des opérations n'est pas le même (puisqu'il était exclu que je refasse des sons en auditorium), les micros sont plus perfectionnés aujourd'hui etc. En revanche, en extérieurs, c'est beaucoup plus difficile de découper parce que si on découpe et qu'on veut respecter le son direct on a des sautes de son, ce qui est très intéressant quand c'est dans les films de Straub, mais ce qui n'est pas le propos d'un film comme le mien. J'ai été un peu malheureux avec le son parce que j'ai employé cette double piste en pensant que ça allait être un apport énorme et comme c'était un moyen technique que je ne connaissais pas, j'ai été plutôt mal à l'aise.

Cahiers. *Toujours sur la cinéphilie. Quand tu dis que tu fait porter par Philippe la veste rouge que Christophe porte dans le film de Vecchiali, est-ce qu'il n'y a pas quelque chose d'un peu comparable à ce qu'était le cinéma américain, « vu en gros plan », où un connaisseur pouvait retrouver dans des films fabriqués dans les mêmes studios des éléments recurrents : acteurs, costumes, utilisés à chaque fois différemment ?*

J.-C. Biette. En faisant porter à Philippe la veste rouge, j'avais tout-à-fait conscience que les gens reconnaîtraient la veste de *La Machine*. Ça n'a pas joué pour moi comme private joke mais comme changement de sens d'un même objet. Et en même temps, il est évident qu'il entre dans ce choix que je prends cette veste rouge parce que c'est une veste extrêmement commune, fabriquée industriellement, que beaucoup de gens portent dans la rue, presque aussi généralisée que le blue jean. Je l'ai prise aussi pour sa valeur quotidienne.

Cahiers. *Ceci mène à la question du public, du public d'aujourd'hui. A la question de savoir s'il est plus ou moins naïf que celui d'auparavant et de comment il la voit, il la vit, cette cinéphilie.*

J.-C. Biette. Ça c'est intéressant parce que c'est très difficile d'y répondre. Il y a une chose certaine, c'est que tout ce que je viens de dire sur les rapports de la cinéphilie à mon film, il est tout à fait impossible que le public en ait conscience. Peut-être peut-il sentir que le film est fait avec un soin artisanal, établir un rapport inconscient avec le cinéma américain, mais ça ne joue sûrement pas comme reconnaissance, ni maniérisme. Si ça a un rapport il est de type sensoriel. Et d'ailleurs je ne souhaite absolument pas que le public voie ce film en rapport avec un cinéma dont il a eu l'habitude. Parce qu'en plus de ça je ne suis pas sûr que la plupart des gens que j'entends parler du cinéma américain, par exemple, fasse bien la différence entre un film de Lang et un film d'Huston. J'ai un peu l'impression que le cinéma américain, c'est une donnée culturelle importante mais massive

et globale que bien des gens admirent massivement. Dans mon film, le cinéma américain n'a aucune fonction. S'il y a résurgence, c'est involontaire et inconscient.

Cahiers. *On pourrait dire au contraire que dans ton film, la fonction de la citation est d'être justifiée logiquement.*

J.-C. Biette. Oui. Dans *Le Théâtre des matières,* toute décision de garder ou de supprimer une chose se réfère à un ordre qui m'est propre. Rien à voir avec les citations qu'on trouve dans les films de la N.V. et qui ont fonction d'agréments.

Cahiers. *Ceci dit, il y a une autre dimension de la cinéphilie qui consiste pour Godard à l'époque du* Mépris *de faire jouer Lang, de le faire apparaître sur la scène,* en tant que Lang.

J-C. Biette. Oui mais là c'est tellement la charnière, le sujet du film. Ce n'est pas un ingrédient apporté à une espèce de petite histoire naturaliste...

Cahiers. *Bien sûr,* Le Mépris *c'est au* Théâtre des matières *ce que Howard Vernon (acteur langien) est à Lang, c'est tout à fait logique...*

J.-C. Biette. Oui. On peut dire que Howard Vernon est employé aussi comme référence à Fritz Lang. Je n'avais pas pensé à ça.

Cahiers. *Il est vrai qu'à une époque, il s'agissait de faire émerger en traces visibles, des références à des auteurs aimés qui étaient plutôt méprisés par les critiques. Alors que ces auteurs sont aujourd'hui unanimement respectés mais que plus personne ne les connaît vraiment. Et on a l'impression que chez quelqu'un comme toi ou comme Jacquot, la puissance d'auteurs comme Tourneur ou Lang sert à engager réellement la logique du film.*

J.-C. Biette. C'est aussi qu'à l'époque de la Nouvelle Vague, ce genre de citations c'était une manière de dire merde au cinéma stratifié des années 57-58 et que c'était une manière aussi d'attaquer la critique en place qui était exagérément rétrograde de même qu'elle est aujourd'hui souvent exagérément avant-gardiste. Je veux dire qu'aujourd'hui la critique se jette dans les moindres recherches formelles... C'est comme ces gens qui à chaque audition de musique un peu chahutée se disent : on est en présence d'un nouveau « *Sacre du Printemps* ».

Cahiers. *Rien de plus bête que la peur d'être bête.*

Cahiers. *La troisième série de questions concerne ce mixte d'industrie et d'artisanat qu'est le cinéma. A partir de ton expérience (de cinéphile, de critique, aujourd'hui de cinéaste) comment tu vois l'évolution de ce cinéma dont Lang et Tourneur sont des produits pour toi exemplaires ?*

J.-C. Biette. C'est une utopie de vouloir retrouver la même structure que celle où ils faisaient leurs films. Parce qu'aujourd'hui, de plus en plus, il y a un divorce entre le grand cinéma commercial qui est,







malheureusement, très rarement artisanal et le cinéma d'auteur qui, lui, devrait l'être davantage. Très dur de trouver un film très cher qui soit bien fait (au sens où j'estime quand même que le cinéma est une pratique qui demande une coordination d'un tas d'éléments et de matériaux et il me semble qu'une des premières choses à attendre, c'est une certaine bonne facture). Il y a un film pour lequel je n'ai pas une passion mais je pense quand même que c'est un film bien fait, c'est *Un après-midi de chien* de Lumet. C'est un des rares films commerciaux que je donnerais comme exemple de film bien fait, quelle que soit son idéologie, son originalité etc. Il se trouve que les films d'auteurs gagneraient beaucoup de force à rechercher une certaine perfection artisanale parce que les publics divers se rendraient compte qu'il y a quelque chose là-dedans de sérieux et de solide. L'intérêt pour le propos même du film serait augmenté par une espèce de sécurité donnée par le côté artisanal. Parce que je pense que c'est une erreur de vouloir terroriser le public et de vouloir supprimer la fascination du cinéma. Je pense que la fascination et un certain hypnotisme font partie de la nature du cinéma et qu'il faut travailler là-dessus et non pas condamner ça en disant : on va faire des films désaliénés.

De toutes façons, je pense que c'est pas avec des éléments purs qu'on fait une œuvre vivante. Voilà. Si on exclut les impuretés, on se retrouve avec quelque chose de complètement mort et insignifiant. Et dans le domaine du cinéma aussi le puritanisme est un danger. Je vise par là beaucoup de films politiques, les extrémismes qui se posent en obligation. Aujourd'hui (c'était pas comme ça il y a quinze ans) il faut pouvoir défendre à la fois un film américain à un milliard et demi et un film en noir et blanc à trente millions. Il ne faut absolument pas établir une discrimination d'ordre économique entre un film très riche et un film très pauvre. Ceux qui le font et qui décrètent un ordre de valeurs à partir de ça font une sorte de jugement moral très répressif qui ne rend absolument pas compte de la réalité des films. C'est un jugement a priori sur le contenu d'un film. Je pense que *Cléopatre* de Mankiewicz, c'est un très grand film et qu'on devrait le présenter dans les stages de ciné-club en même temps que *Nicht Versöhnt.* C'est comme ça qu'on établira un vrai rapport avec le cinéma. De même qu'on devrait présenter *Moïse et Aaron* et *Les dix commandements.* Ça serait très intéressant. Ne serait-ce que parce que le film de Straub est fait sur le point faible du film de De Mille : tout ce qui est sur le veau d'or dans De Mille, c'est ce qu'il y a de moins convaincant et c'est très intéressant de voir pourquoi c'est le centre du film de Straub. Et moi je suis pour défendre les deux parce que ce qui est vivant c'est qu'une tradition s'établisse au fil des années avec les œuvres les plus disparates.

Cahiers. *Mais quand tu dis « les » publics de cinéma, tu n'as pas le sentiment qu'ils sont d'ores et déjà tellement clivés, séparés, hétérogènes qu'ils ne se rencontreront plus jamais et que par rapport à ce clivage, la critique a complètement baissé les bras ?*

J.-C. Biette. La critique, à l'avance, étiquette les films. Il y a plusieurs choses là-dedans : l'inculture profonde des critiques quant au cinéma (les critiques ne savent pas pour la plupart parler avec précision et modestie d'un film) le fait qu'ils mettent en avant leur propre goût sans du tout analyser ce que ces goûts peuvent avoir de relatif. Et d'autre part, alors que les critiques musicaux ou littéraires connaissent très bien le passé littéraire ou musical, les critiques cinématographiques s'improvisent critiques de cinéma (il faut le faire en sachant qu'on ne sait pas grand chose et essayer de voir les films sans exprimer tout de suite les préjugés environnants, un certain côté bien-pensant, doxal).

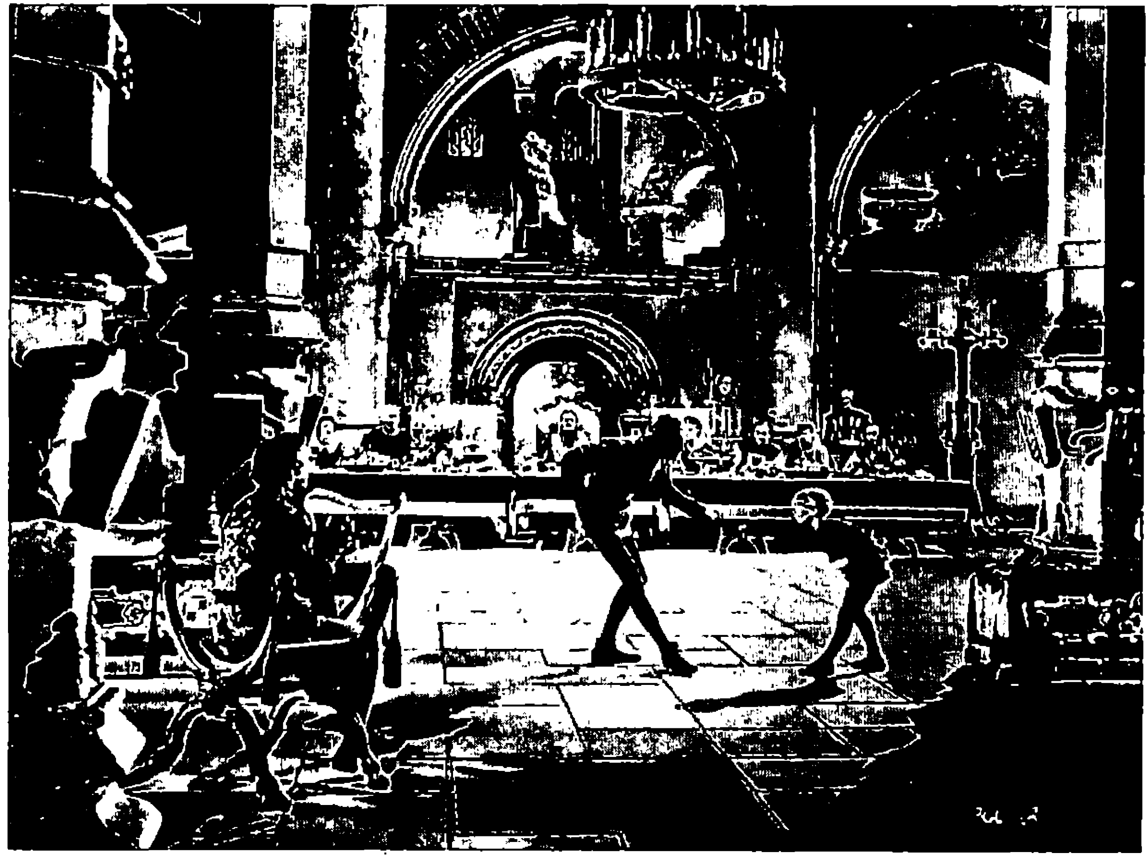
Pour en revenir à ces publics, il faudrait essayer de décloisonner tout ça.

Cahiers. *Et ton film, tu penses qu'il va être vu comment ? Problème de la distribution, de la diffusion.*

J.-C. Biette. En le faisant, je ne me suis absolument pas préoccupé des exigences — en dénominateur commun — du public. Certains cinéastes travaillent en tenant compte de ce qui constitue les exigences moyennes d'un certain pourcentage de population, en faisant la moyenne des thèmes qui intéressent telle couche de population etc. C'est une démarche qui, dans la pratique, ne m'intéresse pas du tout. Parce que je pense que pour faire les choses, il faut y croire et tous les raisonnements qu'on pourra me faire là-dessus ne me convaincront pas. Ne m'étant donc pas posé ce problème en faisant le film je me retrouve avec un film qui ne cadre avec aucune de ces exigences moyennes des publics. Donc il est difficile à lui trouver sa place. La salle que je souhaiterais, sur la Rive gauche, parce qu'elle me semble idéale pour ce genre de films, c'est le Saint-André des Arts. Parce que c'est une salle qui marche bien et qui passe aussi bien Oshima que Duras, que *Irene, Irene* ou *Sleeping Beauty* (qui est pour moi un très bon film) et qui donc brise, même un peu, cette catégorisation. Evidemment, mon rêve serait de passer dans une salle des boulevards. C'est un rêve ne serait-ce que parce que personne ne voudra risquer l'expérience. On ne sait pas ce qui peut se passer. Les distributeurs, les programmateurs, les critiques ont très peur de quelque chose qui serait *inconvenant* finalement. C'est ça le problème, c'est que l'inconvenant, le non-programmé est ressenti comme absurde. On ne veut pas de ce qui sort de l'encadrement.

Cahiers. *La dernière question : comment voyez-vous l'(votre) avenir cinématographiquement parlant ?*

J.-C. Biette. L'avenir du cinéma, je ne le vois pas. Mon avenir à moi, j'ai envie de faire des films mais j'agis en fonction des circonstances en m'occupant du très proche avenir et pas du tout de l'avenir lointain. Je pense à ce que, dans l'espace d'un an, je vais peut-être faire. Je voudrais faire un film maintenant avec des éléments très hétérogènes, moins directement culturel quant à son contenu, où le côté dramatique serait davantage poussé et où l'élément dialogue serait encore plus travaillé... Et là ce que j'entre-



La flèche et le flambeau

Le théâtre des matières



vois comme modèle, ce sont des dialogues à la Mankiewicz. Ce sont de vagues aiguillons qui vont me permettre de me mettre au travail. Mais l'avenir, c'est un cauchemar. Quand je fais un film, je me réveille dans le présent. Je déteste l'avenir, c'est un piège. Presque aussi terrible que le passé. Je crois que c'est clair dans mon film.

Cahiers. *Et tu comptes toujours écrire tes films toi-même ?*

J.-C. Biette. Je ne sais pas. Devant certains sujets il se peut que j'aie besoin de quelqu'un d'extérieur. Je ne sais pas. Je n'ai pas de théorie sur mon travail. Je me dis que telle chose est ce qu'il faut faire à tel moment et je la fais. Il y a quelque chose à quoi je crois beaucoup : chaque film entrepris pose des problèmes spécifiques, très particuliers, et tout doit être jugé, choisi, sélectionné, employé, en fonction du noyau central qu'on aperçoit quand on commence le travail sur un film. Donc je n'ai pas de règles. J'en trouve. Par exemple, dans *Le théâtre des matières,* je m'étais imposé une règle qui était de ne jamais voir quelqu'un en train de mettre ou d'enlever un manteau. C'est quelque chose comme ça, d'arbitraire mais aussi de productif. C'était aussi pour lutter contre le naturalisme des films qui montrent des gens qui, sous prétexte qu'ils vont sortir, vont enfiler un manteau.

Propos recueillis par
Pascal Bonitzer
et Serge Daney



La direction d'acteurs

La fille du puisatier (M. Pagnol). Pagnol en 1969 : « Il y a une chose qui est très importante : c'est de tourner des scènes de plusieurs minutes, sinon, les acteurs sont très mauvais. »

André Bazin en 1951 : « Si Pagnol n'est pas le plus grand auteur de films parlants, il est en tout cas, quelque chose comme son génie. Le seul peut-être qui ait osé depuis 1930 une démesure verbale comparable à celle des Griffith ou des Stroheim au temps de l'image muette ».

Note sur le cinéma de Brian de Palma

Entre le revenant indésirable de *Phantom of the paradise*, les siamoises secrètes de *Sisters* et la jeune sorcière de *Carrie*, il y a un évident point commun. Qu'ils tiennent leur différence d'un accident, d'une malformation ou d'une éducation particulière, les héros de de Palma sont des exclus, isolés par la répulsion qu'ils suscitent tôt ou tard autour d'eux, et qui tient à une sorte d'horreur physique, de dégoût définitif et incontrôlable. Bref, pour leur entourage, ce sont des monstres.

Voilà certes qui n'est pas neuf dans l'histoire ancienne ou récente d'Hollywood : on assisterait même, on le sait, à un retour en force de la tératologie et du démoniaque ; monstres métaphoriques, annonciateurs de disgrâces futures, prix à payer pour se racheter (c'est au rachat qu'on verra qu'il y a eu faute). Monstres à brûler, détruire, exorciser, toujours du côté d'un Autre dont on ne veut rien savoir, sinon qu'il est ce qui entame l'identité pleine du groupe. Ces monstres sont donc des symptômes, et leur figurabilité trouve ses ressources dans la seule dimension de l'Imaginaire.

Or, c'est de tout autre chose qu'il s'agit ici. Les monstres de de Palma ne sont pas métaphoriques, ils ne renvoient à aucune menace, à aucun Destin, sinon une fatalité purement individuelle. Personnages explicables, divisés, leur monstruosité n'est dûe en général qu'au hasard. Monstruosité arbitraire, non symptomatique et donc non démonstrative, qui n'exhibe aucune difformité apparente (le phantom est masqué, les siamoises « incognito », etc.). Cette monstruosité-là ne se joue pas dans la dimension de l'Imaginaire (qui est toujours la dimension de la ségrégation et de l'exclusion), même si ce sont précisément ces thèmes que le cinéma de de Palma, en ce qu'il a de plus intéressant, se propose d'aborder.

C'est évidemment à Browning que l'on pense, avec lequel de Palma entretient certainement le plus de rapports (alors que la référence à Hitchcock est plutôt superficielle), puisque là aussi, la représentation de la monstruosité déjoue le réflexe humaniste « ce sont des hommes, après tout », avec ce qu'il implique d'apparente uniformisation. C'est d'abord qu'il ne s'agit pas d'une infra-humanité mais d'individus, au contraire, supérieurs (compositeur surdoué, surpouvoir de Carrie...), aux sentiments d'une extrême profondeur, et qui se refusent à admettre la semi-inclusion apitoyée dont ils font l'objet. Et c'est justement au moment où l'on pourrait convenir sans trop de gêne de leurs tares, puisqu'en conviennent dans les films certains personnages qui cherchent à les excuser (prof de gymnastique faisant ressortir la folie mystique de la mère de Carrie, journaliste gauchiste à bonnes intentions, milieu compatissant du veuf d'*Obsession*...) qu'ils font la preuve, tout à la fois, de leur refus et de leur altérité.

Echappant donc doublement au moment où ils semblaient assimilables : refus d'être confondus avec la moyenne des Américains, réduits à la norme, et refus d'être récupérés par le groupe dont ils vont alors se séparer radicalement par un acte dont la violence ou l'asocialité laissera pantois les bonnes intentions humanisantes. Ainsi, l'affirmation de la monstruosité chez de Palma apparait comme un désir d'échapper à la norme, qui, souterrainement, produit cette monstruosité (c'est la famille qui est monstrueuse dans *Obsession*, le climat universitaire dans *Carrie*...).

Cette abjection de la norme prend, dans tous les films, le même aspect, celui d'une ségrégation sexuelle imposée aux personnages. Le sexe, instance suprême de normalisation, est ce qui décide de l'inclusion ou de l'exclusion hors du groupe. Et c'est la mise hors-sexe des monstres qui va déclencher le drame : ce qui se produit selon un double mouvement très systématique : 1) désir de la norme chez les monstres, qui est toujours celui d'être

reconnu sexuellement par un partenaire normé, 2) impossibilité d'arriver à cette reconnaissance, soit que le partenaire se dérobe *(Phantom)* ou disparaisse *(Obsession)*, soit que le milieu y résiste *(Carrie)*, soit, plus profondément qu'une partie d'eux-mêmes s'y refuse *(Sisters)*. Ce qui est en jeu dans cette interrogation de ce qui sous-tend l'idée même de norme, c'est le rôle que joue la fonction imaginaire : la reconnaissance du corps de l'autre dans sa fondamentale identité à soi. C'est à partir de cette identité que se construit le désir normé, en refoulant donc la réalité biologique du corps de l'autre. Et c'est cette présence du corps biologique (règles montrées de Carrie, malformation de la siamoise, brulûre du phantom) qui est tellement insupportable dans ces films : corps inévitables et d'autant plus inquiétants que leur étrangeté n'est pas visible. Il y a chez de Palma une fascination du corps, du corps physiologique dont il veut découvrir, bien au-delà de la nudité, tous les secrets (à l'opposé donc de la démarche hitchcockienne de recouvrement ou de substitution fétichiste du corps féminin de par l'horreur de la découverte de la castration maternelle). C'est l'intérieur même du corps que voudrait découvrir le cinéma de de Palma, ce qu'il y a sous la peau. D'où cette omniprésence du sang dans ses films (ce sang qui recouvre le corps de Carrie, créant l'illusion d'une chair à vif, comme est à vif la chair du phantom brûlé) et dont le sang menstruel — frappé d'interdit au cinéma — est certainement la forme la plus intrigante.

La monstruosité n'est un cas particulier dans le cinéma de de Palma que dans la mesure où tout corps semble pour lui un cas particulier, où son intérêt ne va pas vers ce qui est commun, mais vers ce qui diffère d'un corps à un autre. Il est d'ailleurs caractéristique qu'une société comme la société américaine qui ne cesse de se référer à l'*individu* comme pierre de touche de tout son système de valeurs, ne supporte au fond le sujet que s'il est interchangeable, et est saisie d'un véritable mouvement d'horreur devant tout ce qui lui apparait comme non-conforme à son modèle. Le sujet ne peut être qu'un représentant abstrait d'une majorité (c'est le sujet de la statistique).

Il y a dans le cinéma de de Palma une analyse du racisme inévitable secrété par toute société qui fonctionne à la norme. Mais il y a aussi une critique de l'anti-racisme humaniste, celui qui refoule l'idée de différence. Car ce qui pousse de Palma à aller plus loin, c'est justement une *passion pour la différence* : c'est en cela qu'il s'écarte de la journaliste gauchiste de *Sisters* (l'un des personnages les plus fouillés de son cinéma) qui, elle, s'arrête là, à la dénonciation du racisme de la police, et ne veut pas s'avancer plus, sur ce chemin d'une différence qui n'est plus prise en charge par du discours, par de la doxa (exemple : « le droit à la différence »).

D'où que les films de de Palma montrent toujours deux types d'amour pour les monstres : au-delà d'une sollicitude humaniste, bien-pensante, celle de la professeur de Carrie, de la journaliste gauchiste, etc. qui vise toujours à rabattre l'individu sur la norme, existent des passions violentes, impossibles, mortelles (la mère de Carrie, le chirurgien de *Sisters*). Amours véritables et fous, destinés à l'échec en ce qu'ils ne visent qu'à préserver leur objet du *pire* : le retour à la norme, à la reconnaissance, à l'*indifférence*.

Pascal KANÉ



Sisters

Obsession



Carrie



People's war
(Newsreel)
La vie quotidienne dans un village syrien
(O. Amiralay)

Le fait pour des cinéastes américains (*Newsreel*, dont Kramer) de réaliser en 1969 un film prenant parti pour le combat d'un peuple contre un Etat dont ils sont les sujets est déjà assez singulier pour qu'on s'y arrête (rien de comparable en France pendant la guerre d'Algérie, par exemple). Mais ce qui distingue radicalement *People's War* d'autres films du même genre, c'est le niveau d'exigence des cinéastes quant à leur travail de réalisation, leur méthode de tournage, l'inscription de leur engagement dans leur pratique filmique. Toutes choses qui ressemblent fort aux principes qu'observaient ceux qu'ils filmaient : preuve que les filmeurs prennent au sérieux ce que les filmés font, preuve que ce qu'ils font a de l'importance aussi pour eux.

Toutes choses qui s'inscrivent dans l'image bien sûr : les cadrages, l'éclairement des plans et le jeu du noir et blanc et de la lumière, la mobilité de la caméra, le montage ; mais aussi dans le son, le travail *sur* et *avec* le son opéré par le groupe de Kramer : question essentielle, déployée et débattue (aux Cahiers et ailleurs) sous le signe d'une légitime méfiance pour le son mis trop fort (dans les films et ailleurs) ; question politique, d'éthique, d'esthétique ; question de réalisation aussi et *People's war* le montre : d'enregistrement et de reproduction et au fond, littéralement, question de la manière dont *on se branche* sur un mouvement, une lutte, une scène.

A travers les choix possibles (des micros, de leur place ; des sons retenus et des sons oubliés), les rapports d'intensité, d'opposition, ou d'harmonie des sons entre eux, c'est aussi un point de vue sur ce qu'on filme qui est en jeu et par là, l'engagement de ceux qui filment, leur présence, qui se marque.

Dans *People's war*, le son, en tout cas le ton, est élevé, pas de doute là-dessus : assuré, radical et même systématique, mobilisateur comme on dit, mais à sa place ; c'est le ton militant de la colère et de la révolte et pourtant il ne sonne jamais creux. « Nous sommes déterminés à combattre jusqu'à la victoire finale », cette fameuse phrase est dite par une voix américaine qui porte ainsi une parole vietnamienne : elle y est logiquement *produite*, elle ressort à un moment d'un *volume sonore* qui s'est constitué progressivement, en dehors de la vieille codification du cinéma commercial : la hiérarchie ambiance/dialogue que le cinéma direct permet de remettre en question. Il est vrai qu'on ne peut parler de champ sonore comme on parle de champ visuel, de premier plan et d'arrière-plan en matière de son, mais de place dans un volume. De cela Godard a tiré les conséquences dès qu'il a, contre les recommandations de la Commission supérieure technique, fait parler ses personnages *avec* les bruits des endroits où ils se trouvaient : le café, la rue, l'intérieur, sans baisser l'ambiance café, l'ambiance rue, l'ambiance intérieur : contre cet artifice.

Au fond, un son trop fort est un son dépourvu de son contexte, celui à qui le contexte fait défaut : aussi bien un slogan rapporté, loin de chez lui, que la voix d'un personnage isolée du lieu sonore de son émission. Et il ne suffit pas d'y penser, de citer l'espace sonore en question ; c'est dans sa composition que se marque véritablement le point de vue du cinéaste, sa présence et son rapport à ce qu'il filme.

Aussi il n'est pas indifférent de relever que, dans *People's war*, le bruit des pas innombrables et des bicyclettes sur la boue des chemins, les murmures et le souffle des combattants avant le tir, le crissement de la craie sur le tableau noir *font sens* au même titre que le bruit des bombes des tirs de D.C.A., que les mots d'ordre des dirigeants et les accusations formelles des victimes de bombardements ; que la réverbération de la voix de l'instituteur dans la salle de classe ou au contraire le caractère sourd des courtes tirades jouées et des applaudissements lors de la représentation sous terre, la singulière tonalité des voix d'enfants répétant en chœur après la maîtresse les phrases de la leçon du jour, sont aussi importants que les voix, la représentation et les phrases elles-mêmes. Pas indifférent, que la rupture opérée par la même représentation dans cet univers sonore où tous les bruits vont s'enfouir dans la masse inerte des parois souterraines, que cette percée soit le véritable message de la séquence. Et l'on comprend pourquoi cette scène filmée tant de fois d'une représentation artistique au Vietnam sous les bombes prend ici une force inédite : c'est qu'alors ce n'est plus le code mais le matériau lui-même qui parle.

Le même souci de composition du volume sonore, ce même soin apporté à reproduire aussi bien les sons de la vie les plus insignifiants en apparence, les plus anodins, les plus quotidiens, que les sons graves, importants, plus systématiques et à les accorder les uns aux autres, on le trouve chez un autre cinéaste militant, Omar Amiralay, dans son très beau film *La vie quotidienne dans un village syrien* projeté récemment à la Cinémathèque Française dans le cadre du mois du cinéma arabe (et sur lequel nous reviendrons).

Ici aussi pas de sons, de discours, de revendication, sans leur lieu d'origine. Ici aussi même lucidité sur le passage d'un son à l'autre, leur liaison et leur corrélation ; ici aussi les sons s'appellent et se légitiment : sur les longs plans des enfants jouant sur la plage près du squelette d'un animal (tout est filmé d'ailleurs avec un sens remarquable du cadrage), le bruit du sable chassé de leur main par le vent, le thé brûlant qui s'écoule en filet dans les verres disposés en cercle ; le froissement des vêtements des convives assis à même le sol, les coups de bêche qui arrachent la terre... et la violence, la précision des accusations de ces paysans contre le régime baasiste.

Il y a une scène dans le film d'Amiralay qui ressemble à une situation similaire reproduite dans le film de Mustapha Abou Ali sur l'occupation à Ghazza, elle fonctionne sur le même mode : c'est d'ailleurs vers la fin du film, un paysan du village prend à témoin la caméra, la prend à parti, se sert d'elle et en même temps se livre à elle (car dans un pays comme la Syrie dire ce qu'il ose dire comporte des risques de répression évidents), se livre corps et biens. Son bien à cet instant c'est sa voix, voix de la même veine que la matière sonore dans laquelle elle intervient — voix du même cru —, c'est son capital auquel il fait donner son maximum. Il dit en quelques minutes ce qu'il a sur le cœur depuis des années contre un gouvernement qui permet que sa terre soit confisquée, la sienne, et qui l'assomme pourtant de refus et de slogans démagogiques sur la révolution agraire et le pouvoir des ouvriers et paysans. L'intensité du son de sa voix c'est déterminant : il crie, il en dit trop, il s'arrête, il repart, *il enrage* (on se souvient dans *Ghazza*, la femme qui hurlait devant la caméra du reporter après que les Israëliens aient fait exploser sa maison) ; le timbre, le ton, la force, tout tranche *sur* l'assurance débile et calculée du discours des bureaucrates interviewés dans leurs bureaux, comme il se doit près de leurs ventilateurs, langue de bois dirigeante et pauvreté prétentieuse des mouvements sonores. Sans doute ce qui donne sa justesse à cette scène, c'est l'ancrage de ces cris (ou de ces discours), l'adéquation de leur amplitude à celle des autres bruits où l'on voit les paysans dans leur vie quotidienne ; le fait aussi qu'ils sont produits avec le travail du film.

C'est leur extraction et leur finition, leur transformation en produits détachables (dans certains films on détache un son fini sur une image quelconque, comme les Etats détachent des diplomates auprès d'ambassades étrangères) échangeables et consommables qui réduirait ces cris à l'état de slogans qu'il faut alors forcer artificiellement ; cela passerait par un abstraction obligatoire. Les sons justes, ceux qui sont juste des sons (comme dans ce film) se livrent en bloc, avec leur ambivalence et leur opacité.

Il y a ces plans ultimes (et sublimes) à la fin de *People's war*, les mêmes qui font irruption dans *Milestones ;* dans une forêt, sous une clairière quelque part pendant la guerre au Viet-Nam, des hommes confectionnent du bois de charpente ; la caméra suit longuement leurs gestes, travail de patience et de précision. On distingue d'abord des bruits de marteau sur du fer (une enclume) des coups de marteau sur du bois, une roue qu'on fait tourner, une scie en mouvement puis une autre ; allers et retours répétés des deux grandes scies filmées en plan-séquence, répétition de leur mouvement. Et petit à petit s'orchestrent les autres bruits et dans cette répétition qui ne cesse plus, au fur et à mesure un thème prend corps et se renforce, celui de *l'inéluctabilité*. C'est sans doute de cela dont Straub parle quand il dit (Cahiers 260-261) que les ondes qu'un son transmet ne sont pas seulement des ondes matériellement sonores, que passent aussi à travers un son, les ondes d'idées, de mouvements, de sentiments.

Présentement, c'est de l'inéluctabilité de la victoire du peuple vietnamien dont il s'agit bien sûr dans le film. Mais il y a là une partition complexe ; pas possible de chanter ça sur tous les toits, sur tous les tons. C'est clair ; c'est intraduisible.

Serge LE PERON

APPEL !

LE CINEMATOGRAPHE ne doit pas MOURIR. Et pourtant, la commission de sécurité vient de nous imposer un programme draconien de réparations qui, si elles ne sont pas encore chiffrées, s'élèveront à plusieurs millions. Bien sûr, nous n'avons pas les moyens d'y faire face. Mais nous pensons que le CINEMATOGRAPHE doit continuer pour DEFENDRE UNE CERTAINE IDEE DU CINEMA et par là-même de notre société. Nous voulons continuer à promouvoir des films que la censure ou le circuit commercial traditionnel ne permettent pas de voir, nous voulons continuer à réaliser autour de thèmes choisis une animation et une information afin de susciter une réflexion sur la réalité politique, culturelle et cinématographique d'aujourd'hui.

Alors, FERMER ? REPARER ? Ou CHANGER de lieu pour trouver un instrument de travail plus adapté à nos objectifs. CE CHOIX, NOUS NE VOULONS PAS LE FAIRE SEULS. Nous considérerions même comme un échec que vous refusiez d'y participer. D'OU L'IMPORTANCE DES CONTACTS que vous aurez avec nous en poussant la porte des bureaux ou en venant à *la fête du jeudi 9 juin à partir de 18 h à la Bourse du Travail - Place Guichard* (films-musique-théâtre-débats). Pratiquement, nous envisageons de racheter un cinéma dans le centre de Lyon (pour faire 2 salles) avec des locaux annexes destinés à l'animation ou à la recherche (vidéo - 16 mm). Nous pensons aussi à une cafétéria, une garderie et à une équipe mobile chargée de la diffusion des films dans les Comités d'Entreprise, les Centres Culturels ou les villages. Ce projet pourra évoluer en fonction de vos avis. Mais d'ores et déjà, comme le temps presse, NOUS LANÇONS UN APPEL AUPRES DE TOUS LES AMIS DU CINEMATOGRAPHE POUR QUE NOUS PUISSIONS REUNIR D'ICI FIN JUIN ENVIRON 35 MILLIONS (dons-prêts-emprunts).

Pour vos versements : à l'ordre de VIVRE LE CINEMA.
C.C.P. n° 326 41 C - LYON ou compte n° 10 226 386 8 à la B.E.C. 10, rue Gentil - LYON 2e.

Valence 77

Réflexions sur Cinéma-et-Histoire

par
Thérèse Giraud

Cette année, la troisième, le festival *Cinéma et Histoire* de Valence quittait la M.J.C. qui l'abritait jusqu'alors, à l'écart de la ville, lieu clos et protégé avec sa salle de cinéma et sa cantine avec, de l'un à l'autre, des débats qui n'en finissaient jamais. Abandon d'une espèce de huis-clos artificiel, d'un entre-soi protecteur pour venir se loger dans le centre ville, au milieu de la ville, au cinéma le Paris, sur les boulevards : une sortie en ville au sens où l'on sort au cinéma. Mais bientôt, le long de ce boulevard, des travaux (la marque du temps présent, les élections municipales, la gauche a gagné) allaient commencer à creuser un nouveau fossé entre la ville et le festival. Et au son des marteaux piqueurs (la ville, 1977) succédait alors dans le hall de cinéma le son des chansons des années 50 : des chansons d'abord, du son d'abord, histoire de nous mettre dans l'ambiance, de nous préparer à nous enfoncer plus avant dans ce cinéma lui-même d'époque (le hall, la salle, les fauteuils, l'écran et ses rideaux) dans l'histoire des années 50, en France, puis en Italie. L'histoire des années 50 vue par le cinéma. Le cinéma « tel qu'il fut pour le plus grand nombre des spectateurs », d'époque s'entend. C'est-à-dire, comme continue à nous l'expliquer et à nous en avertir le dossier de préparation du festival « exclusivement des films qui furent à leur époque des succès commerciaux ». Finis donc les chapelles, les films de chapelles et les débats de chapelles. Trempons-nous un peu dans le réel, dans le vrai : un vrai cinéma, des vrais films, un vrai public ! Mais pour bien faire, pour vraiment sortir de nos chapelles et nous mettre dans la peau, et à la place du plus grand nombre des spectateurs, il aurait fallu aussi, comme cela l'a été suggéré au cours de la semaine, nous présenter des séances *entières* de cinéma : d'abord les actualités, ensuite les documentaires, ensuite encore la publicité avec les esquimaux (mais au fait, pourquoi n'y a-t-il jamais d'esquimaux dans les festivals, même quand ceux-ci se passent dans un vrai cinéma ?) et puis, seulement après tout ça, les films.

Cela nous aurait permis d'aborder ces années 50 par un autre biais que celui de ses films ; d'approcher par exemple, quelle vision de leur histoire les actualités cinématographiques donnaient à ces spectateurs de l'époque, et de comprendre un peu pourquoi ces films « à succès commerciaux » faisaient si peu référence à l'histoire qui se passait autour d'eux. L'histoire au sens le plus simple, trop simple peut-être, au sens de ce qui s'y passe : l'histoire dite *événementielle.* Au fait, c'est quoi exactement l'histoire des années 50 ? Question sans réponse, parce que cette histoire-là, celle qu'on affuble d'un grand H, comme l'heure, elle pourait devenir explosive et *diviser* les spectateurs ici présents des années 70. Et aussi parce qu'en ces années 70, elle n'est plus de mise cette histoire-là, celle de la (re) construction, et comme si elle était réglée, on lui préfère le *rapport à* l'histoire : c'est-à-dire ce qui nous *unit,* nous-spectateurs des années 70, pas tout à fait comme les autres (on est dans un festival), à eux-spectateurs moyens des années 50 ?

Ainsi, on peut lire dans le dossier du festival : *« Nous avons quelques idées sur les raisons de notre intérêt pour cette période. Notre trame profonde aujourd'hui est le malaise : tout le cinéma moderne le prouve ainsi que les remparts derrière lesquels, depuis deux ans, s'abritaient les intervenants au débat de Valence ».*

Nous plonger dans le passé donc, à la recherche de signes de reconnaissance, de ressemblance, de conformité, à la recherche de la source première et originelle de notre malaise : *« notre malaise, c'est le tien, ton malaise, c'est le nôtre, etc. ».* On voit là de quel rapport à l'histoire il s'agit et quel alibi de modernité se donne ce qui n'est rien d'autre qu'une simple reconstitution de ce qui est déjà là sur la scène de l'histoire : vous vous plongez dans le passé, là d'où vous venez, là où ça fait nœud, vous recevez le choc subjectif, vos certitudes sont atteintes dans ce qu'elles avaient de plus profond et de plus caché (le sous-titre du festival est : *faillite et recherche des morales)* et alors vous revenez à la réalité, au présent, aux débats, débarrassés de vos vieux oripeaux (le surmoi), remis à neuf... sans défense, mais avec un gain, un gain, de vérité : *« les débats devraient être très personnels, où suis-je ? etc. ».*

D'une certaine façon, le pari a été gagné : le fameux semblant des festivals dont parle L.S. dans son compte rendu de l'année dernière : faire semblant de se poser les mêmes questions, des questions très importantes,fondamentales, cette espèce d'effervescence des débats, de révolte simulée ou pas *« c'est*

scandaleux de dire une chose pareille, scandaleux toi-même, de là au fascisme... tilt », ce fameux semblant donc, devait totalement disparaître. Mais pour n'être remplacé par rien d'autre d'effervescent et surtout pas par cette espèce d'introspection personnelle, de spontanéité libérée de la parole qui semblait être escomptée. Des débats, il n'y en avait pratiquement pas. Mais les discours, eux, restaient : un discours quelque part dans un coin de la salle, un silence, un autre discours qui lui faisait difficilement écho *« mais oui, et je vous en prie et je dirais même plus, entièrement d'accord avec mon camarade... Quoi ? ».* Et ça s'allongeait et ça se rallongeait pour meubler les silences. Car il ne s'agissait plus là de faire semblant de se poser des questions tout court, face à des films qui ne questionnaient pas, qui ne *nous* questionnaient pas, ni sur l'histoire, ni sur le cinéma, qui ne parlaient pas d'histoire et encore moins sur le rapport entre les deux. Un cinéma qui ne parlait pas d'histoire et des films qui ne parlaient pas de cinéma. Et il y en avait un dans la salle qui avait beau crier bien fort que ce qu'il fallait faire, c'était parler de l'Objet-film, ça n'embrayait pas, ça n'embrayait jamais ; on n'arrivait pas à leur trouver d'objet à ces films, ni d'objet au festival qui les rassemblait, ni aux débats qui les ponctuaient.

Et c'est là que les esquimaux auraient eu leur place : chacun aurait pu se concentrer sur son Objet-esquimau — vanille, praliné, cône ou barre — et s'éviter alors de parler à tout prix, c'est toujours paniquant les silences, de mimer les débats en plaquant sur ces films des discours tout faits, faits aujourd'hui, qui les enfermaient encore un peu plus dans ce bloc de la reconstitution « comme si vous y étiez ». Et tout en se concentrant sur son objet-esquimau, chacun alors aurait peut-être pu être attentif au fait que quand ils nous questionnaient quand même, ces films, c'était toujours en silence, presque clandestinement, au prix en tout cas d'un déplacement total par rapport à l'objet de ce festival *Cinéma et Histoire ;* en faisant brutalement irruption dans *« le présent, mon présent, ton présent, mes questions, tes questions, etc. ».* Et de ça, on aurait pu parler et de ça on aurait pu débattre, mais ça ne s'est pas fait, sans doute parce que tout le monde avait plus ou moins cette impression confuse que cela n'avait pas sa place dans une festival *Cinéma et Histoire.*

Alors, que s'est-il passé ? Qu'est-ce qui a bien pu être mis en faillite ? Et si ce ne sont ni les discours ni les morales, c'est peut-être bien l'objet *cinéma et histoire* lui-même qu'il faut commencer à réinterroger, comme objet en soi. Il m'a fallu quand même une certaine dose de réflexion pour y voir un peu clair et surtout il m'a fallu sortir de ce plongeon tête baissée dans le passé et reprendre un peu mon train de vie, mon train de questions, et retrouver mes objets : ce que j'aime et ce que je n'aime pas au cinéma ; ce que je sais et ce que je ne sais pas sur les années 50. Et le temps de m'apercevoir que ces films qui m'avaient questionnée en silence pendant le festival, c'était maintenant à partir de mes questions et de mes objets retrouvés que je pouvais commencer à en parler. Donc l'idée toute simple que c'est du présent qu'il faut partir. Mais au fait, dans un festival *Cinéma et Histoire* des années 70, qu'est-ce qu'on passerait comme film ? Question saugrenue, parce que l'histoire c'est du passé, c'est ce qui est passé et ne fait jamais retour. Passé, réglé. On n'en parle plus si ce n'est pour se trouver des héritages, des racines, pour savoir d'où on vient, faute de savoir où on est et comment on y est. Question saugrenue et déplacée parce que question qui tend à diviser, à hachurer, à briser la ligne droite et continue de l'histoire (les années 50, les années 60, 70, 80) alors que là tout était axé autour du trait d'union.

Le trait d'union entre les années 50 et 70 : une série de films : *L'amour d'une femme* de Grémillon, *Le point du jour* de Daquin, *La meilleure part* d'Allegret, *La vie d'un honnête homme* de Guitry, *Voici le temps des assassins* de Duvivier, *Pickpocket* de Bresson, *Le beau Serge* de Chabrol, *Avant le déluge* de Cayatte.

Donc, une masse de films mis côte à côte pour la seule raison, non pas qu'ils sont contemporains (la contemporanéité, c'est encore autre chose, quelque chose de plus dynamique, de politique) mais qu'ils ont été faits pendant la même période historique : 45-58, avec l'idée que la période, son histoire et son cinéma, est toute entière comprise, transparente, nous est toute entière donnée à travers ces films et leur diversité. *« Nous pénétrons dans une période pratiquement inconnue de l'histoire du cinéma » :* l'idée que tout film parle d'histoire et de cinéma et que l'histoire du cinéma ne serait donnée que par la succession exhaustive de tous ces films. Idée paranoïaque de l'occultation qui préside à la frénésie cinéphilique, comme à la frénésie historiciste.

Comme point de départ de cette démarche, donc, l'idée que l'histoire est toujours déjà là, donnée, que ça préexiste à sa constitution, et que faire de l'histoire, ce serait alors simplement aller voir dans ce passé y découvrir ce qui était caché, combler les manques pour remplir la ligne droite de l'histoire. Et dans une telle conception, l'histoire ne peut être que de reconstitution, que celle-ci soit exhaustive ou pas, diachronique ou synchronique, que cette reconstitution se cache derrière des alibis de modernité ou pas. Et c'est toujours cette même conception qui préside à des films comme *L'Affiche rouge* et encore plus récemment *La communion solennelle* dont pourtant la seule gloriole est de ne pas tomber dans ce fameux vieux piège de la reconstitution et dont la seule modernité réside dans son idéologie familialiste : réduire l'histoire au statut d'un album de photos de famille et donc reconduire, reconstituer, une vision linéaire, accumulative, de l'histoire. Reconstituer d'abord la famille, la poser d'abord dans son évidence, et ensuite seulement, en son sein rassurant, oser l'incursion dans l'histoire.

Car dans l'idéologie familialiste, ce qui constitue, justifie le présent en tant que tel, c'est-à-dire la famille, sa préservation, c'est toujours son passé. Et donc il ne suffit plus alors d'aller se plonger dans ce même passé pour y rétablir la vérité, révéler ce qui était caché, mais d'abord peut-être de questionner son rapport à l'histoire, celle qui se fait, celle qui aujourd'hui est en jeu. Et se poser par exemple une question que soulève justement J.-P. Fargier dans

son texte sur *L'Affiche rouge :* pourquoi est-ce que Melinée Manouchian applaudit et cautionne ce film qui dénaturerait au point de le contredire son témoignage? Ou encore : pourquoi est-ce que Guingouin par exemple, reste si peu bavard encore maintenant, sur ses rapports avec le P.C. au moment de la Libération ? Ou encore : pourquoi est-ce maintenant et seulement maintenant que ces (sombres) histoires des années 50 font les choux gras de tous ou presque tous les éditeurs ? Et d'être amené à répondre que c'est parce que tout ça c'est du passé, passé, réglé, et que ce qui compte d'abord maintenant c'est le présent, le consensus actuel face à l'Histoire, celle qui se fait, celle qui est en jeu, et que c'est bien à l'abri de ce consensus qu'on va aller farfouiller, se pencher, dire toute la vérité sur les histoires du passé. Et de se dire aussi que s'ils se sont tus pendant si longtemps, les acteurs de cette (sombre) histoire des années 50, ce n'est pas simplement pour des questions de censure que les progrès de l'histoire permettrait de dépasser, mais bien à cause de ce même consensus face à l'Histoire, le même que celui qui se perpétue aujourd'hui.

Et derrière ce grand intérêt pour le passé que l'on nomme ici pompeusement l'Histoire, se cache en fait toujours l'idée d'une histoire continue, progressive (décidément on n'en a pas fini avec le grand mythe du progrès mécanique) continuellement progressive de l'histoire. Et donc qu'elle n'a rien à nous apprendre. Car à saucissonner l'histoire en tranches de passé, on lui retire tout contenu dynamique, productif, toute possibilité de surgissement, de questionnement dans le présent.

Et puisqu'on n'a plus rien à en apprendre, on l'enferme dans le passé, dans une reconstitution de ce qui est déjà là : les films. Et la reconstitution historique, comme la reconstitution policière d'ailleurs, simule toujours l'œil neuf, naïf, le degré zéro de la connaissance, pour en fait ne confirmer que ce qu'on y cherche : la confirmation de la supériorité du présent, la preuve de sa maîtrise sur l'Histoire. Et pour en revenir au dossier du festival, ce fameux malaise qui constituerait notre rapport aux années 50 (l'œil naïf), *« les films ne peuvent pas ne pas l'avoir traduit, ne serait-ce que par un processus de mauvaise foi ».* L'idée donc que malgré tout on a quelque chose en plus, et que ce quelque chose en plus qui va nous permettre de décrypter ces films et de mettre à plat leur mauvaise foi, il est bien de l'ordre du savoir.

Un supposé-savoir comme l'ont prouvé tous les débats ou plutôt toutes les prises de parole sur les films à Valence, et en particulier le débat sur le film de Daquin, *Le point du jour :* comment tous ces mêmes gens très sûrs de n'avoir rien à apprendre de l'Histoire et de tout en savoir, ne trouvent à répondre à quelqu'un qui posait la question, pas du tout naïve, de la représentation du travail dans le film, que par l'impérialisme du référent : c'est-à-dire que c'était l'époque de la reconstruction nationale (et voilà le retour du refoulé), que c'était une époque bien difficile (pas comme la nôtre) et que c'était bien normal de ne pas se poser ces questions à cette époque-là, et que ça continuait à être indécent et sans aucun respect pour l'histoire de se les poser encore maintenant.

C'est donc bien à partir de ce supposé-savoir qu'on peut prendre le passé (les années 50) comme objet d'étude en soi et réduire ainsi l'histoire à une étude thématique, statique, sociologique, des sociétés et de leurs représentations.

Thérèse GIRAUD

1. Principalement l'influence du direct comme insertion du documentaire dans la fiction, dans le Daquin, dans le Grémillon, ou la fiction qui nait du travail du réel et jusque dans son excès, dans le film de Bresson et ceux de Rossellini, la perversion des codes dans le Guitry, etc. Si donc on ne parle actuellement du cinéma des années 50 que par rapport au direct, ce n'est pas uniquement par phénomène d'occultation, vue de façon paranoïaque, la paranoïa du tout savoir.

2. Comme par exemple sur le problème des femmes : ce n'est pas parce qu'aujourd'hui il y a prolifération obscène des discours sur les femmes qu'on est plus avancé là-dessus que dans les années 50. Et autant dans *La voix humaine* et *Le miracle* de Rossellini que dans *L'amour d'une femme* de Grémillon est abordée, au-delà de toute doxa, là réelle contradiction du désir chez la femme. Contradiction entre désir d'amour et désir d'autonomie par le travail : dans *L'amour d'une femme,* Micheline Presle ne *peut pas* aimer et être aimée parce que, justement, dans son travail, la chirurgie, elle atteint au corps de l'homme.



Pickpocket (R. Bresson)

L'amour d'une femme (J. Grémillon)



Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 18 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire n° 57650
Imprimé par P.P.P. - 76, avenue Jean-Jaurès - Montrouge - 656 70 82 - Le directeur de publication : Jacques Doniol-Valcroze
PRINTED IN FRANCE

Nos derniers numéros

275

Straub - Huillet : Fortini/Cani
J. Narboni : Là.

La notion de plan et le sujet du cinéma
P. Bonitzer : Les deux regards

Sur la fiction de gauche
S. Toubiana : Notes sur la place du spectateur
(Le juge Fayard)

276

J. Narboni : La quatrième personne du singulier
(Je tu il elle de Chantal Akerman)

S. Toubiana : Notes sur la place du spectateur
dans la fiction de gauche (suite)

Entretien avec Agnès Varda
D. Dubroux : Histoires d'F *(L'une chante, l'autre pas)*

S. Daney : Notes sur deux cinéastes portugais
(M. de Oliveira, A. Reis)

P. Rottenberg : Le corps de la mère amérique

Semaine des Cahiers, L'enseignement du cinéma